PN
2087
G3H3

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314722 0

Dr. CARL HAGEMANN

L Lodin 10/502

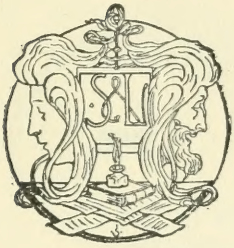
REGIE

REGIE

Studien zur dramatischen Kunst

von

Dr. Carl Hagemann



Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1902.

PN
2087
G3H3

Meiner Frau

Alle Rechte vorbehalten.

VORWORT

Was hier folgt, ist kein Lehrbuch der Regie. Dazu fehlt mir zunächst der Beruf. Ich bin weder praktischer Theaterfachmann noch Lehrer der Bühnenkunst. Dazu fehlt denn aber auch wohl die Möglichkeit überhaupt.

Mit den Lehrbüchern für einzelne Kunstzweige ist es ein eigen Ding. Sie beschränken sich, neben einem oft recht dunklen Kapitel über die allgemeine Wesenheit der betreffenden Kunstübung, durchweg auf die für eine praktische Bethätigung angelegte Darstellung des mehr Handwerksmässigen, Formalen. Und sie können schwerlich anders. Kunst kommt eben von Können. Und wo das Können, Vermögen, wo die Anlage nicht ist, da hilft kein Leitfaden, und sei es der grösste, mit deutscher Gründlichkeit und Umständlichkeit zusammengestellte Wälzer. Es wird bei solchen Handbüchern also immer eine Empfänglichkeit, ein Instinkt vor-

ausgesetzt — eine allgemeine und spezielle Kunstbegabung, die nicht lehr- und lernbar ist. Es handelt sich hier selten darum, was gemacht werden soll, sondern wie, mit welchen äusseren Hilfsmitteln es gemacht wird.

Und diesen Katechismus der Regie, der auf eine Anzahl praktischer Fragen und Antworten steht, konnte und wollte ich nicht schreiben. Schon weil ich, wie gesagt, an der Realisierung selbst dieses praktischen Ausweises schlechthin zweifle — für die sehr komplizierte, umfangreiche Bühnenkunst mehr noch als für andere Kunstübungen.

Ich wollte nichts weiter als einen Orientierungsplan geben, eine kurzzügige Uebersicht dessen, was der Regisseur in der Zeit von der Einlieferung des Manuskriptes bis zur endgiltigen Bühnenerscheinung des Kunstwerks zu leisten hat —eine prinzipielle Charakterisierung der verschiedenen Phasen, die die Vorbereitungen zu durchlaufen haben, und den Versuch einer prinzipiellen Lösung der hauptsächlichsten einschlägigen Fragen.

Diese Aufgabe ist zusammenhängend, soviel ich weiss, noch nicht geleistet. Dass sie geleistet werden musste, wird jeder zugeben, der die Bedeutung des Theaters für die kunstfreudige Menschheit erkannt und sich von der Unwissenheit des Publikums in den meisten die Bühnenkunst betreffenden Dingen überzeugt hat.

Denn für das deutsche Theaterpublikum habe ich meine Abhandlung geschrieben, wenn ich auch glaube, dass selbst Regisseure und Schauspieler hier und da aus den kritischen Stellen meiner Arbeit einige Anregung schöpfen dürften.

Essen, Ostern 1902.

Dr. Carl Hagemann.

I.

Künstlerische Gefühle und Ideen können der Menschheit nur an irgend einem Stoff, nur durch materielle Ausdrucksmittel sinnfällig gemacht werden: sei es nun vermöge des Marmors, der Farben, Worte oder Töne. Die Materie ist das Gegebene, Konkrete, Primäre — das Kunstwerk das Gewollte, Abstrakte, Sekundäre. Die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeit in den einzelnen Kunstzweigen werden daher unter anderem wesentlich mit durch die Beschaffenheit des zu Grunde liegenden Stoffes bedingt. Damit erscheint dann die Abhängigkeit des Künstlers von seinen Ausdrucksmitteln erwiesen. Und nicht ungestraft darf der Meister die inneren und äusseren Bedingungen seines Materials ausser acht lassen.

Diese Grenzen der Darstellung für die einzelnen Kunstübungen aufzuzeigen, ist eine um so reizvollere Aufgabe, als damit gleichzeitig die letzte Wesenheit der verschiedenen Kunstzweige selbst klar wird.

Die eigentümlichen Verhältnisse des Stoffes gestalten sich nun für den Dramatiker vor allen

anderen insofern am weitläufigsten und verwickeltsten, als ihm die gesamte Bühnenkunst vom letzten Gehilfen des Beleuchtungs-Inspektors bis herauf zum selbständig nachschaffenden schauspielerischen Genie dienstbar ist. Die Scene mit all ihrem Drum und Dran bildet die komplizierte Domäne des Schauspieldichters: die Scene selbst mit ihrem ganzen Apparat als Rahmen und die auf ihr wirksamen reproduzierenden Künstler als Menschendarsteller.

Das Medium, wodurch der dramatische Dichter sein Kunstprodukt dem Publikum zuführt, ist also die Bühne. Er wird deshalb unter anderem hervorragend darauf bedacht sein müssen, jedes einzelne Werk dem Publikum und der Bühne anzupassen. Seine Handlung darf also im ganzen und besonderen einerseits nicht gegen die Voraussetzungen verstossen, die die Zuschauer aus dem Leben oder in ihrer Phantasie mitbringen, andererseits aber ebenso wenig den Bedingungen der Bühnenkunst zuwiderlaufen. Sowohl fortgeerbte nationale Gewohnheiten und augenblickliche Modeströmungen, als ganz besonders auch die scenische Leistungsfähigkeit, worunter ich hier die Einheit der gesamten Hilfskünste verstehe, haben den Dichter zu beeinflussen.

Richard Wagner sagt in seinem „Kunstwerk der Zukunft“: „Ein Kunstwerk wird nur dadurch ein Kunstwerk, dass es zur Erscheinung kommt. Dies Moment ist für das Drama sein Erscheinen

auf der Bühne.“ Es handelt sich daher für den Dramatiker stets um die Aufführung, nicht um die blosse Lektüre seines Stückes: um die Aufführung auf einer gegebenen Bühne vor einem gegebenen Publikum.

Von der Umsetzung des schriftlich festgelegten dramatischen Kunstwerks in seine scenische Erscheinungsform, von den Bedingungen und Aufgaben der modernen Regie, von der künstlerischen Thätigkeit des modernen Regisseurs als des verantwortlichen Leiters der Aufführung soll jetzt im folgenden ein wenig näher die Rede sein.

* * *

Unter Bühnenkunst versteht man die Bethätigung der Fähigkeit, durch den gesamten lebenden und toten Apparat der Bühne die künstlerische Absicht des dramatischen Dichters mit möglichster Eindeutigkeit zu verkörpern. Das Kapitel von der Regie als solche und in ihrem historischen Ablauf gehört insofern zu den allerschwierigsten der gesamten Kunstgeschichte, als wir für die Art und Weise der Inscene kein Mittel der Aufzeichnung, der Aufbewahrung haben. Wir sind hier noch heute einzig und allein auf meist ganz ungenügende Beschreibungen angewiesen, die durch mehr oder weniger schlecht gelungene Blitzlichtaufnahmen einzelner besonders charakteristischer

Momente hier und da wenig förderlich illustriert werden. Vielleicht ist ein aus Kinematograph und Phonograph zusammengestelltes Instrument dermaleinst berufen, den kommenden Geschlechtern ein naturgetreues Abbild des jeweils herrschenden Theaters zu übermitteln.

Es bedarf nun kaum des Hinweises, dass die Bühnenkunst, wie wir sie heute fast schon als etwas ganz Selbstverständliches bewundern, erst ein Produkt unserer Tage ist — dass die Zeiten, wo gallonierte Diener zur Vermeidung eines Scenenwechsels auf der Bühne herumhantierten, die Zeiten, wo man nur die Requisitengegenstände wirklich aufstellte, die im Laufe des Stückes auch benutzt wurden, alle übrigen aber einfach auf die Kulissen kleckste, noch gar nicht so sehr lange, das heisst kaum dreissig Jahre zurückliegen. Die heutige Bühnenkunst ist ein Kind unserer Zeit und, wir können es mit Stolz sagen, von Geburt eine Deutsche: ihre Wiege stand in Bayreuth und in Meiningen.

Der ungeahnte Fortschritt auf wissenschaftlich-technischem Gebiete durch die Leistungen der exakten Naturwissenschaften, vornehmlich als Frucht des deutschen Genius, hatte bald nach der vorigen Jahrhundertmitte auf allen Lebens- und Geistesgebieten einen in der Kulturgeschichte aller Zeiten und Völker ganz einzigartigen Umschwung im Gefolge. Zuletzt, verhältnismässig spät, aber deshalb nicht minder durchschlagend, in der

Kunst des Theaters. Man fühlte sich als Beherrscher der Welt und ihrer Elemente. Und man durfte es. Jeder Einzelne glaubte teilzuhaben an den Errungenschaften dieser seiner gewaltigen Zeit. Der Mensch wurde sich seines Menschentums, seiner Kulturaufgabe wieder bewusst, die da ist: mitzuschaffen am Fortschritt der Menschheit als winziges Teilchen von der psychischen Triebkraft der kolossalen Kulturmaschine, anstatt in matter Selbstbeschaulichkeit und einseitigem Kultus des Gemütes oder in seichtem Rationalismus seine Tage zu verliegen. Das ist der individuelle Ton, auf den die letzten beiden Drittel des neunzehnten Jahrhunderts gestimmt sind. Erst diese Zeit konnte ihren Goethe begreifen — die Zeit, die ihren Bismarck, ihren Wagner gebar ...

Alles schrie nach Wirklichkeit, nach Wahrheit, und zwar nach der Wahrheit, die als Produkt menschlichen Scharfsinns und Bienenfleisses soeben erschlossen war. Auch auf der Bühne. Wirkliche Ichs auf einer wirklichen Scene: das wurde zur lauten Forderung der Zeit, zum Cantus firmus einer welt- und siegesfrohen Menschheit, zum ästhetischen Prinzip der Jahrhundertneige.

Und was der moderne Geist von der dramatischen Kunst erwartete: sie konnte es leisten. Derselbe Zeittrieb, der den Wirklichkeitsinn geboren, hatte auch für die Möglichkeit einer Befriedigung dieser Wahrheitsehnsucht gesorgt. Die mensch-

liche Vernunft stellt immer nur Forderungen, die erfüllt werden können, und grosse Errungenschaften rufen nach Bethätigung zum Wohle derer, die sie schufen. So musste mit einer neuen dramatischen Kunst, mit dem von Ibsen ausgehenden, für uns Deutschen in Hauptmann kulminierenden realistisch-psychologischen Milieu-Drama, auch eine neue Bühnenkunst, nämlich die den vollen Anschein der Wirklichkeit als letzten Zweck proklamierende Illusionskunst in die Erscheinung treten. Oder anders gewendet: die Zeit selbst schuf sich die Bühne, auf der ihre grundlegenden Ideen verwirklicht werden konnten.

Dieser grosse Umschwung im Theaterwesen der Neuzeit knüpft sich an zwei glänzende Namen, an einen hochherzigen Mäcen und einen genialen Meisterer der Künste, die mit ihren gleich nach dem grossen Kriege fallenden Reformthaten dem damaligen Theaterschlendrian ein für allemal den Garaus machten: an den Herzog Georg von Meiningen und an Richard Wagner. Was beide anstrebten, war nichts anderes, als die mit allen von der Zeit gebotenen künstlerischen Mitteln zur Augenfälligkeit gebrachte selbstlose und erschöpfende Verkörperung des dichterischen Kunstwerks: durch ein farbenprächtiges, naturgetreues Bühnenbild — durch eine Disziplinierung der Statistenmasse und ihre Einfügung als organisches Ganze in

das Drama — durch ein Zurückweisen jeder einzelnen Solorolle in die ihr gebührenden Schranken. Der Dichter, der von einem auch heute noch nicht ganz überwundenen, banausischen Virtuosentum, von diesen im Grunde kunstfremden Handwerksburschen im wohligen Ersterklasse-Abteil, nur noch als ein bequemes Mittel für niedrige selbstische Zwecke angesehen wurde, kam wieder allein zum Wort, bestieg von neuem seinen Herrscherthron.

Und jetzt gab man ihm einen Gehilfen, der in oberster Instanz über die Darstellung der künstlerischen Idee zu wachen hatte: man schuf den modernen Regisseur und stellte ihn unter dem Drucke einer ganz ungeheuren Verantwortung gegenüber dem Dichter und seiner Kunst in die vorderste Reihe der ausübenden Künstler.

Dass manche dieser Dinge, wenigstens in der Anlage, schon früher, so von unserem grossen Schröder, von dem braunschweigischen Dramaturgen August Klingemann, auch von Iffland und Tieck, und nicht zuletzt von Laube, Dingelstedt und Devrient vorweggenommen sind, kann den historisch Geschulten nicht weiter überraschen. Es ist dies nur einmal wieder ein Beweis dafür, wie derartige Umwälzungen im menschlichen Kunst- und Geistesleben schon vorher, ehe die Zeit selbst die nötige Reife erlangt hat, herumspuken und hier oder

dort sporadisch auftauchen, bis sie plötzlich nach Eintreten des passenden Moments, oft durch einen ganz geringfügigen Anstoss von aussen, elementar hervorbrechen und Allgemeingültigkeit erlangen — wobei dann, wie in diesem Falle, oft das aufrichtige Interesse und die Privatschatulle eines unzünftigen Fürsten die ausschlaggebende Rolle spielen.

Wenn nun auch die in Frage stehenden Reformen insofern einen Ausnahmezustand darstellen, als sie nur für wenige Theater, die über die nötigen Geldmittel und über die nötige Musse zur Einstudierung verfügen, in ihrer ganzen Schwere in Betracht kommen, so haben die Gastspielreisen der Meininger und die Festspiele in Bayreuth dennoch auf den ganzen Bühnenbetrieb ungemein befruchtend gewirkt. Ein gewaltiger Aufschwung des gesamten Theaterwesens war die unmittelbare Folge. Die Freude am S c h a u e n trieb von jeher die Leute ins Theater. Und jetzt gab es etwas zu s c h a u e n.

* *
*

Die grossen Errungenschaften in allen Zweigen der Technik gewährleisteten also dem Dramatiker bald die seinen künstlerischen Absichten angemessene Darstellung des Dichtwerks auf der Scene. Die Bühnentechnik des anhebenden zwanzigsten Jahrhunderts vermag den bis ins Masslose gesteigerten Anforderungen seines Publikums im grossen

und ganzen durchaus gerecht zu werden und die grössten technischen Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit und derselben Selbstverständlichkeit zu überwinden, mit der die modernen Zuschauer alle diese Dinge zu fordern sich berechtigt glauben. Wer einmal Gelegenheit hatte, einer nach Münchener Art eingerichteten Zauberflöten-Aufführung auf der Lautenschlägerschen Drehbühne oder einer Darstellung des „Fliegenden Holländers“ oder des „Parsifal“ in Bayreuth beizuwohnen, oder wem der Genuss eines reinen Ibsen-Abends, dessen einheitlicher Verlauf ja allerdings immer sehr von dem Betragen des Publikums abhängt, im Berliner „Deutschen Theater“ beschieden war — wird hier zustimmen. Den schwierigsten Anforderungen der in diesem Sinne nicht sehr bescheidenen Dichter wird von unsern ersten Instituten heute mit Leistungen entsprochen, die auch den abgebrühtesten Daseins-Praktiker und den zerfahrensten Dekadenten für den Augenblick wenigstens zu sammeln vermögen. Ich erinnere mich noch manchmal mit schaudernder Begeisterung der überhaupt ersten Aufführung von Björnsons Drama „Ueber unsere Kraft“ im „Berliner Theater“, wo durch die meisterhafte Inscenierung des Lawinensturzes ein ganz unbeschreiblicher Eindruck hervorgerufen wurde. Das der Wirklichkeit mit einer kaum noch zu steigernden Treue nachgeahmte Gekrache herabdonnernder Gletschermassen vermischte sich mit den Angst- und Wehrufen einer dem rasenden Elemente gegen-

über machtlosen Menge hinter der Scene und mit dem markerschütternden Aufschrei der ihren Vater verloren gebenden Kinder zu einer herzzerreissenden Dissonanz. Ein furchtbarer Moment der Spannung: der Donner bricht sich an den Felsen, um allmählich in der Ferne zu verhallen — einige Sekunden unheimlicher Stille — ein Jubelschrei der Tochter — der Vater, der in die Kirche gegangen war, um seine kranke Frau gesund zu beten, ist gerettet — der Schneesturz hat einen andern Weg genommen und die Kirche nicht getroffen. — Das sind, meine ich, doch seelische Genüsse, die den Zuschauern früherer Jahrhunderte, bei aller Phantasiebegabung und anders gearteten Psyche durch ein paar Tamtamschläge nicht beschieden werden konnten.

II.

In leitender Stellung sind am Theater neben dem Direktor oder Intendanten noch der Dramaturg — wenigstens bei grösseren Instituten — und die Regisseure thätig. Da die Funktionen des eigentlichen Bühnenleiters sich nach kaufmännischen und künstlerischen Gesichtspunkten in gleicher Weise aufteilen oder doch aufteilen sollten, — da beide Sphären dieser seiner umfassenden Inanspruchnahme in gegenseitigem Abhängigkeitsverhältnis von einander stehen, so hat der Theaterdirektor eigentlich von Rechts wegen den Dramaturgen und Regisseur in Personal-Union mit dem geschäftskundigen Unternehmer zu vereinigen. Dass dies in der Praxis selten der Fall ist, ändert an der ideellen Forderung nichts. Vielfach beschränkt sich nämlich die Thätigkeit des Direktors, neben den rein geschäftlichen und repräsentativen Pflichten auf die Zusammensetzung und Ergänzung des Personals, auf den Entwurf des Spielplans mit seinen Konsequenzen, den Abschlüssen von Gastspielverträgen u. s. w. und auf die Annahme oder Ablehnung der aufzuführenden Neu-

heiten, deren Prüfung er entweder selbst vollzieht oder durch seinen Dramaturgen vollziehen lässt.

Diese Thätigkeit erfordert allerdings an grossen Theatern schon einen ganzen Mann. Und nur selten dürfte der oberste Chef einer Bühne zur praktischen Bethätigung als Regisseur Zeit und Musse finden, da ihn ohnedies häufigere Reisen von oft mehrwöchiger Dauer seiner Wirkungsstätte fernhalten. Dass er aber im stande ist, gegebenenfalls auch die scenische Leitung des einzelnen Stückes zu übernehmen, bleibt für sein Ansehen, seinen Einfluss und nicht zuletzt für die Leistungen des Ensembles von allergrösster Bedeutung. Schon deshalb, weil auf diese Weise eine fachmännische Kontrolle der Regisseure und ihrer Unterbeamten, der Inspizienten, Maschinenmeister, Beleuchtungs- und Garderoben-Inspektoren gewährleistet wird. Die starke Hand eines all-verantwortlichen, all-gegenwärtigen, all-kundigen Leiters ist nirgends notwendiger als in dem höchst komplizierten Organismus eines Bühnengetriebes. Der Theaterdirektor hat die wirtschaftliche und künstlerische Aufgabe in gleich sachverständiger Weise zu meistern: die wirtschaftliche Aufgabe, die darin besteht, das richtige Verhältnis zwischen Gagenetat und durchschnittlicher Tageseinnahme herzustellen, und die künstlerische Aufgabe, die sich wieder hauptsächlich in die beiden springenden Punkte gliedert, zunächst die geeigneten Stücke auszusuchen und diese Stücke

dann in einer durch die Güte und Zusammensetzung des Personals und durch die vorhandenen technischen Mitteln gegebenen relativ-besten Inscenierung darzustellen, um so innerhalb seiner künstlerischen Wirksamkeit noch wieder eine mehr litterarische und mehr bühnenkünstlerische Verpflichtung zu leisten.

In dieser Beziehung haben wohl Eduard Devrients Worte aus dem fünften Bande seiner „Geschichte der Schauspielkunst" allgemeine Bedeutung: „Die Leitung eines Theaters muss darüber entscheiden," so sagt der bekannte Dramaturg, „ob ein dramatisches Gedicht gerade auf seiner Bühne und unter den gegebenen Umständen mit günstigem Erfolge aufzuführen sei. Der Vorstand hat also in Betracht zu ziehen, ob seine Kunstgenossenschaft die eigentlichen Talente für das Stück besitzt, ob sie würdige und förderliche Aufgaben darin findet und lebendigen Eindruck damit machen könne — ob das Publikum seines Theaters für das Stück empfänglich zu machen sein werde und ob schliesslich die Mittel zu einer angemessenen Ausstattung vorhanden seien. Nur aus den speziellen Bedingungen seiner Bühne darf der Vorstand seine immer nur relative Entscheidung treffen."

Gleichsam als Assistenten bei der Lösung dieser Grundbedingungen gehen dem obersten Leiter der Dramaturg und der Regisseur zur Hand: der Dramaturg, indem er nach eingehender Lektüre

und kritischer Beschäftigung mit den zahllosen Manuskript-Eingängen das Wertvolle heraushebt, zur Annahme empfiehlt und gegebenenfalls noch theatermässig herrichtet — der Regisseur, indem er das dichterische Kunstwerk in die stilgerechte Bühnenerscheinung aufgehen lässt. Beide Hilfskräfte der Oberleitung werden natürlich auch meistens bei den wichtigeren Erscheinungen im Theaterbetriebe, zum Beispiel beim Aufstellen des Spielplans, beratende Stimme haben.

Hier verlangt man nun allerdings bei den massgebenden Persönlichkeiten, besonders beim Direktor selbst, eine grosse Menschen- und Weltkenntnis im allgemeinen und eine grosse Kenntnis des Publikums, s e i n e s Publikums im besonderen. Ihm erwächst da nicht nur die verhältnismässig leichte Aufgabe, seinen Besuchern allemal d a s gerade aufzutischen, was sie in ihrer Mehrheit zur Befriedigung des Amüsements- und Sensationsbedürfnisses beanspruchen, sondern die viel schwierigere, undankbarere, aber weit selbstbefriedigendere Pflicht, die grosse Masse so gut und so weit es gehen will z u r K u n s t und d u r c h d i e K u n s t z u e r z i e h e n.

In diesem Sinne bleibt H e i n r i c h L a u b e wohl noch für lange das Muster eines feinsinnigen, künstlerisch-fühlenden und -handelnden Bühnenleiters. Der berühmte Burgtheater-Direktor war bekanntlich, neben seinen ganz hervorragenden Fähigkeiten als Regisseur, ein sehr kundiger, selten

vorbeischlagender Diagnostiker sowohl für schauspielerische Talente als auch für wirksame Theaterstücke — dazu dann aber auch ein ausgezeichneter Kenner des Publikums, der sehr genau wusste, wie weit er gehen durfte, der sich aber auch niemals verhehlte und, wo es anging, stets praktisch bewies, dass die grosse Menge zu leiten, durch folgerichtiges allmähliches Hinführen zum Guten und Schönen zu überzeugen und zu bekehren ist. So hat er oft ihm wertvoll erschienene dramatische Arbeiten auch vor leeren Häusern Jahr aus Jahr ein wieder herausgebracht, um seine Wiener doch noch zu zwingen, das Gehaltvolle in dem betreffenden Stück anzuerkennen. Dies ist ihm zu seiner grössten Freude und Genugthuung auch nicht selten geglückt. Freilich darf man bei der Anerkennung dieses dankenswerten Verfahrens das eine nicht ausser acht lassen: was dem Hofburgtheaterleiter mit seiner enormen Subvention recht bleibt, ist noch lange nicht dem kleinen Stadttheater-Direktor billig. Hier spielt für die Repertoirbestimmung der Kassenrapport leider die ausschlaggebende Rolle. Und da werden dann bald die besten künstlerischen Vorsätze zu nichte.

* *
*

Es bedarf nun zwischen der dramatischen Dichtung und ihrer eigentlichen Inscene noch einer Vermittelung: der Thätigkeit des Dramaturgen,

gleich ob dies Amt nun ein besonderer Angestellter oder der Regisseur selbst ausübt. Diese seine Wirksamkeit besteht wesentlich darin, die einzelne Dramendichtung vollends bühnenfähig und bühnenmöglich zu machen — ein kritisches Verfahren, das bei Stücken aus früheren Kulturperioden sehr oft zu einer regelrechten Bearbeitung führen muss und für die klassischen Erzeugnisse der Weltlitteratur dadurch bedingt wird, dass wir die unsterblichen dramatischen Kunstwerke nur dann geniessen können und mögen, wenn man sie uns im Gewande unserer Welt- und Menschenanschauung zur Darstellung bringt. Diese Aufgabe mag sehr schwer sein. Sie ist aber zu lösen. Die unsterblichen Dramen sind ja eben deshalb unsterblich, weil sie allmenschlichen Inhalt haben: eine ewige Idee in ewiger Form. Was sich je und immer hat begeben, das allein veraltet nie. Das Ewige muss aber konserviert werden, wenn es uns nicht verloren gehen soll. Nur dadurch, dass wir die Meisterwerke der Vergangenheit unseren heutigen Bedingungen einzuordnen versuchen, bleiben sie uns erhalten. Die Wahrheit überhaupt, also auch die künstlerische Wahrheit, ist nicht eine Tochter der Autorität, sondern eine Tochter der Zeit.

Shakespeare-Bühnen, antike Bühnen und ähnliche Dinge können sehr interessante Versuche ergeben, haben aber für uns heute nur ge-

schichtlichen, also pädagogischen und Kuriositäten-Wert. Ungemein schlagend thut Ullrich von Willamowitz in den Bemerkungen zu seinen ausgezeichneten Eindeutschungen griechischer Dramen das leidige Rückwärtsschielen nach Geschichtlich-Gewesenem ab, wenn er meint: „Es ist wenig, was wir von der antiken Bühne wissen; aber es genügt, um klarzustellen, dass die Darstellung für uns etwas Fremdartiges, Steifes, sagen wir es nur, etwas Barbarisches haben würde. Wenn man aber die Fremdartigkeit überwände, so würde der Eindruck der des tiefsten religiösen Ernstes sein. Die gewaltige dramatische Kraft würde, mit modernen Mitteln behandelt, auch jetzt auf der Bühne überwältigend wirken. Nur die ekelhafte Nachahmung nichtsnutziger Aeusserlichkeiten, das archäologische Zwitterwesen, verekelt es gründlich, wenigstens für jeden gesunden Menschen ... Wer nicht den mühsamen Weg der Philologie gehen kann, um die Originale zu verstehen, dem soll die Philologie das, was ewiges Leben in den Dramen ist, ihre Seele, in dem neuen Leibe vor Augen führen: dann wird die Seele auf die Seelen wirken.“ Er muss heraus aus unserem Kunstleben: dieser Herbariumsgeist, der Geist des „Konservators“ und Professors. Es lebe das Theater der Lebenden!....

Wahrer Kunstgenuss setzt doch erstens und wieder erstens eine durch nichts Aeusserliches getrübte Naivität des Geniessenden voraus. Verlangt

man aber von mir, dass ich mich mit Hilfe meiner historischen, litterarischen und kulturgeschichtlichen Kenntnisse zunächst um einige Jahrhunderte zurückdrehen, also selbst erst einmal eine Art Komödie mit mir aufführen soll, dann ist es mit der Naivität, mit der eigentlichen rezeptiven Stimmung vorbei. Ich werde in solchem Augenblick zu viel Wissenschaftler sein, um ein Kunstwerk rein geniessen zu können. Dürfte es doch auch dem Menschen, der sich vor dem Kirchenbesuch schnell noch über die auseinander gehenden Ansichten der Bibelkritik orientieren wollte, mit seiner wahren Andacht schwer glücken. Und schliesslich trägt man ja ebenfalls Mozarts Klavierkonzerte nicht mehr auf dem Spinett und bei Wachskerzenschein, sondern auf dem Blüthner-Flügel im elektrisch überleuchteten prächtigen Konzertsaal vor. Der Meister würde seine Sachen, von D'Albert oder Busoni gespielt, wahrscheinlich überhaupt gar nicht wieder erkennen.

Ein Strom, der nicht fliesst, wird zum Sumpf. Wenn also eine Theaterdichtung unsern Kulturbedingungen, unsern Bühnenverhältnissen nicht mehr entspricht, so muss man sie — falls es sich lohnt und damit eine Bereicherung unseres Spielplans zu erzielen ist — durch eine sachgemässe, vorsichtige und liebevolle Bearbeitung dem Gegenwarts-Theater eben anpassen. Das geht natürlich nicht immer ganz ohne Willkürlichkeiten, nicht ohne Auslassungen und Verletzungen des

Originals ab. Es ist Sache des dramaturgischen Taktes und ästhetischen Stilgefühls, wie weit sich der Bearbeitende in den einzelnen Fällen vorwagen will und darf. Das Recht bleibt jedesmal auf seiner Seite, wenn es ihm gelingt, an Stelle des für unsere Bühne an sich toten Werkes ein lebendig wirkendes Drama zu setzen. Der Genuss der „ursprünglichen Fassung" bleibt ja keinem unbenommen. Der über die „Verballhornung unserer Meisterwerke" sittlich Entrüstete mag an den betreffenden Abenden das Theater meiden und sich in die Lektüre des Stückes versenken. Ob er besser dabei fährt, bleibt stark zu bezweifeln.

Der Name „Dramaturg", „Dramaturgie" geht bekanntlich bis auf Lessing zurück. Nur verstand der grosse Bühnen-Theoretiker seinerzeit etwas ganz anderes darunter, als wir heutzutage. Der Dramaturg war ihm wesentlich Kritiker — die Dramaturgie ein kritisches Register aller aufgeführten Stücke. Er selbst schrieb das klassische Buch dieser Art. Jetzt ist das ganz anders. Die heutigen Dramaturgen sind entweder mehr litterarische Sekretäre des mit kaufmännischen Geschäften überladenen Direktors, und dann mit der Sichtung, Auswahl und mit dem Vorschlagsrecht der eingegangenen Manuskripte, mit der anschliessenden Korrespondenz und schliesslich wohl auch mit dem Reklamewesen betraut. Oder sie sind bühnengerechte Bearbeiter und dann — was durchaus nicht zu trennen ist — gleichzeitig auch die

Spielleiter der Stücke. Der gute Regisseur muss sein eigener Dramaturg sein und nur der das Schauspiel vorbereitende Dramaturg ist sein allein geeigneter Regisseur.

* *
*

Was die Meininger uns trotz all der Auswüchse ihrer Inscenierungsweise doch ein für allemal geschenkt — was wir vor unsern Vätern, die im wesentlichen nur Schauspieler, aber kein Ensemble kannten, jetzt voraus haben: ist das künstlerische Zusammenspiel. Jeder einzelne Darsteller soll nach den heutigen Anschauungen, vom Willen zum höchsten Gelingen des dramatischen Gesamtkunstwerks beseelt, nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck sein. „Es kommt mir nicht darauf an, hervorzustechen und zu scheinen, sondern auszufüllen und zu sein," sagte schon der grosse Schröder, der Ahnherr unserer modernen Schauspielkunst.

Der Schöpfer dieses Zusammenspiels, des Ensembles, ist nun der Regisseur, der damit als die wichtigste, einflussreichste und verantwortungsvollste Persönlichkeit des heutigen Theaters zu gelten hat. Er steht zu den Zuschauern in einem ähnlichen Verhältnis, wie der unterzeichnende Redakteur zu seinen Lesern: er ist ihnen verantwortlich.

Von all dem ahnt aber der grösste Teil des Publikums so gut wie nichts. Es ist geradezu erstaunlich, welche Unwissenheit hier über die allergrundlegendsten Dinge der täglichen Theaterpraxis herrscht. Die Begriffe fehlen vollständig, selbst wenn sich hier und da einmal ein aus der Kritik geschöpftes Wort über den Regisseur zur rechten oder unrechten Zeit einstellt.

Etwas besser geht es im allgemeinen schon mit dem Opernkapellmeister, ohne dass aber auch ihm die nötige Gerechtigkeit in der Anerkennung seiner Leistungen widerfährt. Man sieht den Vielgeplagten ja allabendlich da unten am Pult herumhantieren. Und dann pflegt der betreffende Leibrezensent am nächsten Morgen sich ja häufig über „Auffassung" und Aehnliches mit ihm des weitläufigeren auseinanderzusetzen. Aber der Regisseur! Wer ist das?... Was soll der?...

Da hat man zwar in etwas fetterer Schrift irgend einen Namen auf den Zettel gesetzt — meist den eines ersten Fachvertreters, dessen faule Witze man bereitwilligst belacht, dessen Regiethätigkeit man sich aber gar nicht vorstellen, also auch gar nicht einschätzen kann. Er bedeutet wohl, so meint man vielfach, eine Art von primus inter pares. Denn beim Zusammenwirken vieler muss doch schliesslich einer mehr zu sagen haben. Und hat man nun sogar etwas von „eiserner Bühnendisziplin", von „furchtbaren, oft die halbe Monatsgage ausmachenden Geldstrafen", vom „europäischen Sklaven-

leben“ oder dergleichen gehört, dann ist man vielleicht gar versucht, Ensemble und Regisseur mit unsern militärischen Einrichtungen, mit der Korporalschaft und ihren Unteroffizieren in Parallele zu setzen. Damit thut man nun allerdings den meisten Provinzregisseuren kein allzu grosses Unrecht, die oft wirklich nicht viel mehr als — nun schlimmstenfalls eben Exerziermeister sind. Diesen Leuten fehlt zur künstlerischen Ausarbeitung, selbst wenn sie wollten und könnten, einfach die Zeit. Die paar Proben reichen gerade hin, um das einzelne Stück notdürftig auf die Beine zu stellen — um die äussere Inscene vorzunehmen. Jedes Repertoir-Schauspiel hat nämlich so etwas wie eine Tradition, eine Art angestammter Inscenierung. Namentlich für ältere und älteste Sachen giebt es einen regelrechten, bis zu den „Strichen“ absolut festliegenden Aufführungsusus. Dazu steuert dann jede Bühne ihre ganz bestimmten Improvisationen und Nuancen und jeder Schauspieler noch seine eigene, ganz spezielle Auffassung bei. Was da herauskommt, kann man sich ja in den „billigen Klassiker-Vorstellungen“ zur Genüge ansehen.

Bei neuen Werken wird dann meist das Reisegeld zur Premierenstadt riskiert und der Regisseur nach Berlin, München oder Dresden, wo er den „Kreierenden“ der Hauptrolle ihr Räuspern und Spucken und dem vielfach unter Assistenz des Dichters seines Amtes waltenden „Original-Regisseur“ die Mache des Ganzen und Einzelnen abzu-

gucken hat. So besteht also die aufreibende und undankbare Aufgabe des Provinzregisseurs vorwiegend darin, die älteren Stücke nach längst geheiligtem feststehenden Brauch, die neueren meist nach Massgabe ihrer Erstaufführung, natürlich mit erheblichen, den Mitteln der betreffenden Bühne angepassten Modifikationen herauszutreiben.

Gewöhnlich teilen sich in die Einstudierungen des laufenden Repertoirs der erste Charakterspieler, für Trauer- und Schauspiele, der erste Komiker, für Schwänke und Gesangspossen, und der Direktor für Neueinstudierungen. Denn die Reisen zur nächst grösseren Theaterstadt, die doch einmal gemacht werden müssen, thut er lieber selbst. Womit all diese Herren den Befähigungsnachweis zur Bekleidung ihrer leitenden Stelle erbringen, weiss allerdings kein Mensch. Schon eine gewisse Bühnenpraxis und ein etwas grösseres — ein noch grösseres Wort als die übrigen Mitglieder qualifiziert einen vier- oder fünfundzwanzigjährigen jungen Menschen zu einem der schwersten Posten der gesamten Kunstübung. Dass hier natürlich nur tiefstes Handwerk die Folge sein kann, leuchtet ein.

* *
*

Die Aufgabe des Regisseurs besteht nun kurz darin: mit den gesamten Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Ge-

samtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht kongenialen Weise zur scenischen Darstellung zu bringen. Er ist der Stellvertreter des Dramatikers auf der Bühne. Und schon deshalb muss er selbst etwas vom Dramatiker in sich haben, wenigstens sollte er wissen, wie ein Theaterstück entsteht. Sein Augenmerk hat sich stets auf das Ganze zu richten. Jeder Mitwirkende dient der Totalität. Der Spielleiter selbst an erster Stelle. Ohne dabei natürlich die Individualität der einzelnen Schauspieler zu unterdrücken. Es kommt eben für ihn auf die möglichst restlose Ausnutzung der individuellen Fähigkeiten zur Gestaltung des Gesamtkunstwerks an. Der Darsteller schafft seinen Charakter, wenn natürlich auch im ständigen Hinweis auf das Stück und die übrigen Figuren, so doch mehr als selbständiges Ganzes, als eine Einheit. Dem Regisseur erst bleibt es im wesentlichen vorbehalten, die einzelnen Charaktere der Gesamtheit einzugliedern. Er schlägt die Grundtonart des Stückes an und achtet, dass sie festgehalten wird.

Paul Lindau gliedert die Thätigkeit des Spielleiters prinzipiell richtig nach „Inhaltsregie“ und „Formenregie“ und meint damit das, was wir gewöhnlich mit Regie im engeren Sinne und mit Inscenierung bezeichnen. Da eben der Inhalt durch die „Inhaltsregie“ schon im einzelnen Schauspieler oder in den verschiedenen Gruppen von Schauspielern

zur Form getrieben wird, so scheint es mir besser, lieber „Textregie“ und „Rahmen- oder Umweltregie“ zu unterscheiden. Die Sinnesthätigkeiten des körperlichen und geistigen „Hörens“ (Textregie) und des körperlichen und geistigen „Sehens“ (Rahmenregie) müssen also beim Spielleiter eine Verfeinerung nach der Breite und Tiefe, nach der quantitativen und intensiven Seite erleiden, was ihn dann in den Stand setzt, prägnant, scharf und zweckvoll gehörte und geschaute Einzelheiten zu einem eindeutigen Gesamtbilde zusammenzusetzen.

III.

Die Schätzung des Regisseurs als Künstler, als im Theater massgebende und für die Summe der Leistungen verantwortliche Persönlichkeit ist also noch verhältnismässig jungen Datums — ja, wie wir gesehen haben, sogar heute noch nicht allgemein durchgedrungen. Die vorklassische und klassische Zeit kannte keinen Regisseur. Mehr nach einem Dramaturgen als nach einem Regisseur verlangt allerdings eine Stelle in dem „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" von Johann Elias Schlegel (1719—1749), diesem bedeutendsten, den Leipziger Litteraturpabst selbst weit überragenden dramaturgischen Theoretiker der Gottschedischen Schule und grössten Vorgänger Lessings. In seiner Abhandlung heisst es: „Die Aufsicht über die ganze Komödie und alle dabey zu machenden Anstalten müsste nicht einem Komödianten überlassen seyn; sondern wie es bey Opern und Komödien zu geschehen pflegt, die an Höfen gespielt werden, einem Manne von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke aus-

zusuchen und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden. Ohne einen solchen Mann wäre allemal zu besorgen, dass man schlechte Stücke wählen und das neu entstandene Theater durch Eifersucht und üble Haushaltung zu Grunde richten würde." Doch ist von einer Umsetzung dieser theoretischen Bedingung in die Praxis hier oder auch später nirgends die Rede. Solche Anregungen werden eben erfahrungsgemäss lange vorher irgendwo vereinzelt ausgesprochen, ehe sie wirklich zur Ausführung gelangen.

Auch bei einigen französischen Theoretikern des Theaters finden wir die Forderung nach einem Vermittler zwischen Dichtung und Bühnendarstellung, nach dieser — um es mit Martin Zickel mathematisch auszudrücken — mittleren Proportionale zwischen Autor und Schauspieler. So verlangt Diderot in seiner von Lessing übersetzten „Abhandlung über die dramatische Dichtkunst", dass der Dichter, „dessen Werk man für würdig erkannt hat, öffentlich vorgestellt zu werden, nach dem Verzierer (décorateur) schicken solle. Er lese ihm sein Drama vor; und dieser suche den Ort der Scene aufs beste zu fassen, zeige ihn nur, wie er wirklich ist, und bedenke, dass die theatralische Mahlerey weit strenger, weit wahrer, als irgend eine Gattung der Mahlerey seyn muss."

Noch eindeutiger lässt sich bald darauf Mercier aus: „Man muss eine Mittelmacht (sollte dieses Wort auch zum Lachen erwecken) — une

puissance intermédiaire — ausfindig machen, die, weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägend, zu dem einen sagen könnte: Die Eigenliebe hat Euch verblendet, und zu dem andern: Seht, das verdient vor dem Publikum aufgeführt zu werden!"

Allen drei Aeusserungen ist der Wunsch gemeinsam, den richtigen Posten dieses Vermittlers einem Manne zu übertragen, der nicht berufsmässiger Schauspieler ist, sondern „Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hat" und „weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägt" — eine Anschauung, die sich bekanntlich erst in unseren Tagen allmählich zu erfüllen und bereits für die deutsche Bühne die besten Früchte zu tragen beginnt.

Gottsched weiss vom Regisseur noch nichts. Auch Lessing erwähnt ihn in seinen zahlreichen dramaturgischen Schriften nicht. Er kennt auf der Bühne nur zwei Mächte: den Dichter und den Schauspieler. Natürlich gab es auch zu dieser Zeit am Theater Leute, die den Gesamtverlauf der Vorstellung überwachten und die für die Bühnenleitung verantwortlich waren. Haben doch selbst Goethe und Schiller, und zwar in sehr umfassender Weise, Regie geführt. Im allgemeinen aber handelte es sich hier um eine etwas höhere Inspiziententhätigkeit, um eine Art Bühnenmeisterei. Was die Klassiker von der Bühnenkunst forderten, war ein volltönendes,

von den einfachsten, fast typischen Körperbewegungen begleitetes Zur-Geltung-bringen des Dichterwortes. Und das machte der entsprechend erzogene Darsteller im grossen und ganzen allein. Dem Regisseur blieb ausser seinem mehr äusserlichen Vermittlerposten zwischen Dichter und Schauspieler nur die Herrichtung der damals höchst einfachen Scene und die Auswahl der Kostüme, nachdem man allmählich angefangen hatte, die handelnden Personen in historischer Gewandung auftreten zu lassen. Anders und besser wurde es in der nachklassischen Periode. Der Romantik bleibt das Verdienst, hier durchgreifend reformatorisch gewirkt zu haben. Tieck, der Dramaturg der deutschen Romantik, Immermann, dessen einzigartiges Düsseldorfer Theater-Unternehmen an der Kleinlichkeit elender Kunstphilisterei leider nur zu früh scheiterte, und der braunschweigische Hoftheaterintendant Klingemann wurden in ähnlichem Zusammenhange schon oben mit Ehren genannt. Aber erst das neuere Drama und die neuere scenische Kunst schufen die Bedingungen zu der verantwortungsreichen Thätigkeit eines allein massgebenden Spielleiters, die man heute mit Regie bezeichnet. Als ihre Väter müssen Heinrich Laube: der grosse Bühnenkenner und „Regisseur“, und Franz Dingelstedt, der grosse Bühnenmeister und „Inscenator“ gelten.

Laube war der grosse „Sprechkünst-

l e r". All sein Wirken auf der Scene zielte im wesentlichen darauf ab, das Dichterwort in seiner inneren und äusseren Deutlichkeit, Klarheit und Fasslichkeit an die Zuschauer zu bringen. Erst seit Laube wird, wie wir es heute als ganz selbstverständlich fordern, n a t ü r l i c h gesprochen: das heisst in der von ihren Lässigkeiten und Unarten gereinigten, den akustischen Bedingungen der Bühne angepassten Sprache des gewöhnlichen Verkehrs.

Die Bühne liefert uns den S c h e i n d e s L e b e n s. Und das ist natürlich nur durch die, wenn auch entsprechend modifizierte Uebernahme der verschiedenen Ausdrucksmittel a u s d e m L e b e n zu erreichen. In erster Linie durch die Verwendung der Alltagssprache. So wurde denn jetzt mit unerbittlicher Konsequenz dem Weimaraner Singsang ein für allemal der Garaus gemacht und damit der Grund zu einer völligen Umwälzung der deutschen Schauspiel- und Regiekunst gelegt.

„Laubes ständiger Kommentar" — so berichtet Paul Lindau in seinen persönlichen Erinnerungen an Laube und Dingelstedt im Heft 292 von „Nord und Süd" — „für diese Herausarbeitung des oft nicht ganz Deutlichen, nur Angedeuteten war: Das muss das Publikum erfahren. Das Publikum muss immer klüger sein, als der Schauspieler auf der Bühne.

Um diese Motivierung recht anschaulich zu machen, legte Laube nicht nur Wert darauf, dass

der Schauspieler die betreffenden Stellen im Vortrag richtig herausbrachte, — er unterstützte die Leichtigkeit des Verständnisses beim Publikum auch durch allerlei kleine äusserliche Mittel, in deren Erfindung er unerschöpflich war. Wenn er einzelne Sätze oder Wörter herausgehoben, unterstrichen haben wollte, so suchte er die Wichtigkeit dieser Sätze und Wörter nur in seltenen Fällen durch stärkere Betonung oder Wechsel im Tempo hervortreten zu lassen. Durch allerlei Kleinigkeiten wusste er die Aufmerksamkeit des Publikums gerade darauf hinzulenken, worauf es ankam, — durch Kleinigkeiten, die das Publikum selbst gar nicht bemerkte. Er rief dem Schauspieler zum Beispiel zu: Jetzt machen Sie eine kleine Pause. Nehmen Sie die Zeitung, die vor Ihnen liegt, und glätten Sie sie langsam auf den Knieen, und währenddem sagen Sie den Satz. Wenn Sie sich mit der Zeitung beschäftigen, ist es ganz natürlich, dass Sie etwas zerstreut sind. Also da suchen Sie nach den einzelnen Wörtern. Dadurch wird das, was Sie sagen, wichtiger. Die Zeitung können Sie dann wieder hinlegen! Die brauchen wir dann nicht mehr. — Oder: Bei diesem Satz können Sie eine Bewegung machen, die Sie überhaupt noch nicht gemacht haben — also etwas Auffälliges. Reiben Sie die Hände ein wenig und docieren Sie dann mit dem Zeigefinger. Bei dem und dem Worte, das wir genau hören wollen —

denn im dritten Akte kommt es nochmals vor und hat da eine komische Wirkung — tippen Sie vernehmlich auf die Tischplatte. In der Situation selbst wird man gar nicht wissen, was das zu bedeuten hat, man wird es überhaupt nicht bemerken. Aber wenn dann im dritten Akt in der anderen Situation dasselbe Wort mit einem komischen Beigeschmack wiederkommt, dann reagiert das Gehirn auf das vorher Angeregte. — Oder er sagte zu dem Mitspieler: Bei diesem Satze legen Sie die Stirn in Falten und beugen sich zu dem Sprecher vor, als ob Sie nicht recht verstanden; worauf Sie der Sprecher etwas verwundert ansehen und nun ganz natürlicherweise das folgende, das wir gerade hören wollen, etwas langsamer und eindringlicher sagen wird. —

Dergleichen Weisungen gab es zu Dutzenden, alle einfach, ungesucht, unbemerkt. Der eine oder der andere wird für diese geringfügigen Aeusserlichkeiten vielleicht nur ein mitleidiges Lächeln haben und geringschätzig darüber aburteilen. Ich gebe ja auch ohne weiteres zu, die Mittel selbst sind nicht sehr bedeutend. Aber wie er sie anwandte, wie er die richtigen Stellen heraussuchte, das war die grosse Kunst der Laubeschen Regie."

Und an anderer Stelle fasst Lindau die grundlegenden Eigenschaften Laubes als Regisseur folgendermassen kurz zusammen: „Es war immer dieselbe unendliche Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, dasselbe tiefe, geistige Eindringen, dieselbe bewun-

dernswerte Gabe, die Schauspieler in die tiefsten Tiefen des Verständnisses einzuführen und ihnen einfache, fassliche, wirksame Mittel zu bieten, das richtig Verstandene zu richtiger Anschauung zu bringen. Immer derselbe unermüdliche Fleiss, dieselbe Freudigkeit in der Arbeit, die alle Künstler mit sich riss. Und seine Schauspieler vertrauten ihm blindlings."

Für das liebevolle Ausgestalten einer bühnengerechten Umwelt, für das mehr äusserliche Arrangement der Scene und dessen Wirkung hatte Laube jedoch nur wenig Verständnis. Er verschob den Schwerpunkt vom Schauen auf das Hören und machte damit aus dem S c h a u spiel, wie man wohl sagt, ein H ö r spiel. Absichtlich gab er vom Rahmen nur das Allernotwendigste, um, wie er selbst bei jeder Gelegenheit gern betonte, das Publikum nicht von der Dichtung abzuziehen. So soll die Bühne bei Laubeschen Inscenierungen meist sehr öde und langweilig ausgesehen haben.

Hier griff nun ein anderer, in seiner Weise gleich Grosser ergänzend ein: Franz D i n g e l s t e d t, der Erfinder und Meister dessen, was man heute, allerdings etwas abgegriffen, „S t i m m u n g" nennt. Mit einem fabelhaften Instinkt und mit dem feinsten Geschmack für das bühnenmässig Wirksame und Zulässige ausgestattet, sah er den letzten Sinn der dramatischen Darstellung im Erzielen eines harmonischen Gesamteindrucks, dem sich Einzelheiten und Einzelkünste zu fügen

haben, und dem ja schliesslich auch das Dichterwort, wenn auch an erster Stelle, dienstbar ist.

Auf diese beiden grossen Männer gehen also in letzter Linie die bühnenkünstlerischen Musterleistungen zurück, die wir heute in den ersten deutschen Schauspielhäusern, zum Beispiel im Berliner „Deutschen Theater“ und im Festspielhause Bayreuths bewundern.

* *
*

Mag man nun meinethalben einen Wert-, einen Wichtigkeitsunterschied für diese oder jene am dramatischen Gesamtkunstwerk beteiligte Einzelkunst im Verhältnis zum Ganzen aufstellen und betonen — mag man mit Recht die That des Dichters als die eigentliche Ursache, als das künstlerische Agens des von der Bühne herab wirksamen und damit erst fertigen Dramas hinstellen: die Thatsache bleibt bestehen, dass es sich im dramatischen Kunstwerk um ein Zusammenwirken aller Kunstzweige zu einer höheren Harmonie, zu einer neuen, zu der höchsten, weitesten, ausdrucksfähigsten Kunstform handelt — dass ihm also auch ein Mann vorstehen muss, der die Beiträge der einzelnen Zweige zunächst in sich reguliert und dann zum Ganzen zusammenfasst, als Ganzes organisiert. Dieser Künstler ist der Regisseur: verantwortlich dem Dichter, dem Schauspieler —

verantwortlich den Gesetzen seiner Kunst, der dramatischen, der Bühnenkunst — verantwortlich dem Publikum, das im Theater seine höchste, seine liebste Kunst geniessen will.

So besteht denn ganz von selbst, wie schon erwähnt, eine wesentliche Aufgabe des Spielleiters auch darin, sich in einen ständigen Kontakt mit seinem Publikum zu setzen — selbst gleichsam ein konzentriertes Publikum zu sein.

Im Regisseur muss sich demnach künstlerische und praktische Sachkenntnis im weitesten Sinne mit einer grossen Liebe zur Sache, mit echter Kunstbegeisterung und mit seltener Elastizität des Geistes und des Gemüts vereinigen. Nur auf diese Weise wird es möglich, die Grundforderung an den schweren, aber schönen Beruf zu erfüllen: die absolut verlässliche Herrschaft über den gesamten weitschichtigen Organismus der modernen Bühne — der massgebende Einfluss auf den Gesamtgeist, auf das künstlerische Gesamtniveau des Ensembles.

Was man also vom Regisseur verlangt, ist in erster Linie die nötige künstlerische Veranlagung: das heisst feinsinnigstes ästhetisches Empfinden und geläuterten Geschmack. Im einzelnen dann die Kenntnis der Aesthetik und Theorie der dramatischen Dichtkunst und der im Theater wirksamen Gesetze und Bedingungen der Schauspielkunst, aller Hilfskünste und der in Betracht kommenden äusseren Mittel. Er muss somit vor allem eine möglichst universelle, besonders philo-

sophische, ästhetische und kulturhistorische Bildung haben, muss wissen, was die verschiedenen Zeitperioden auf den einzelnen Kunstgebieten, in der Litteratur, der Malerei und in der Plastik hervorgebracht haben, und muss so dem Geist der verschiedenen Epochen nachspüren, aus dem heraus die bühnenmässig darzustellenden dramatischen Denkmale geboren wurden. Er muss aber auch selbst so etwas wie Dichter, wenigstens Nach- und Ausdichter — wie Maler und Plastiker, wenigstens was den Sinn für Farbenwirkung und das Kompositionsvermögen betrifft — er muss so etwas wie Musiker, wenigstens mit feinem Gehör für die Musik der Sprache — so etwas wie Architekt, wenigstens ein feinsinniger Innendekorateur — kurz, ein wahrhaft durchgebildeter Künstler sein.

Weiter verlangt das Amt des Regisseurs eine grosse Menschen- und Künstlerkenntnis — ein schlagendes Urteil über die individuelle Verwendbarkeit der zur Verfügung stehenden künstlerischen Kräfte. Denn als Kardinal-Gesichtspunkt beim Besetzen der Rollen hat das durch nichts modifizierbare Bestreben zu gelten, jede Persönlichkeit da hinzustellen, wo sie ihrer Fähigkeit nach dem Kunstwerk am meisten nützt. Gehört doch die richtige Beschäftigung seiner Künstler, das Walten-lassen einer absoluten künstlerischen und menschlichen Gerechtigkeit, die Förderung junger Talente in der richtigen Weise zu den schwierigsten und

verantwortungsreichsten Aufgaben des Bühnenleiters. Ein schönes Wort sprach Friedrich Wilhelm II. zu Iffland nach dessen Ernennung zum Direktor des Berliner Hof- und Nationaltheaters: „Hüten Sie sich vor einseitiger Rollenverteilung. Lassen Sie jeden vorwärts gehen. Ich hätte gern, dass auch das letzte Mitglied am Theater zu Zeiten bemerkt würde." Max. Kitz.

So bedarf es denn beim Regisseur nicht nur einer überragenden Intelligenz, sondern auch eines makellosen Charakters, einer tadelfreien persönlichen Führung. Gewiss hat er seinen Standpunkt, seine Autorität zu wahren, an der alle Intriguen, Gunstbewerbungen und was sonst immer an ihn herantreten mag, nachsichtslos zerschellen. Persönliche Energie und Schnelligkeit des Wollens ist auch in diesem Amte, wie ja stets an leitender Stellung, unerlässlich. Dennoch soll aber im allgemeinen zwischen Regisseur und Künstlern ein freundschaftliches, von gemeinsamem Ringen nach künstlerischer Wahrheit getragenes Verhältnis und nicht etwa das von Vorgesetzten und Untergebenen bestehen — etwa in der Art, wie es die preussische Staatsraison fordert. Der Regisseur hat so etwas wie einen Vater der grossen Schauspielerfamilie abzugeben: überall mit Rat und That helfend und fördernd einzugreifen, überall auszugleichen und im Interesse des Ganzen zu vermitteln.

Sehr hübsch legt Max Martersteig, einer unserer feinsinnigsten modernen Theoretiker

der Bühne, die unerlässlichen Kriterien des Spielleiters fest, wenn er gelegentlich sagt: „Der Regisseur soll . . ., ja, was soll er, was muss er nicht alles sein! Zunächst und vor allem eine Persönlichkeit — im Goetheschen Sinne nämlich, als reiche harmonische Natur, die alles mit Wärme, Liebe und tiefem Verständnis sich aneignen und aus sich wiedergebären kann. Nur als eine Persönlichkeit solcher Art geniesst er Vertrauen und Autorität. Die Technik zweier Künste muss er spielend beherrschen und dazu die Kenntnis aller übrigen zu sicherem Geschmack ausgebildet haben. Er soll von flüssigstem Temperament sein, aber frei von jeder Voreingenommenheit in Liebe oder Hass. Ein Proteus und ein Pedant. Ein Kunstphilosoph und ein Schutzmann der Kulissenwelt, in der immer neunundneunzig Teufel herumschwirren."

* *
*

Wenn der Regisseur an eine neue Aufgabe herantritt, so hat er sich ganz selbstverständlich das betreffende Dichtwerk vollkommen seinem ideellen und dichterischen Gehalt nach zu eigen zu machen. Nur dann ist es möglich, der zweiten grundlegenden Anforderung zu genügen und gleichsam die „innere Form" des Gesamtkunstwerks, das heisst die brettergerechte Bühnenerscheinung, in einer dem Dichter adäquaten Weise vor dem geistigen Auge und Ohr herzustellen. Wenigstens in den

Umrissen. Denn das Totalbild kann und wird ja durch die Individualität und Sonderauffassung der Schauspieler im einzelnen und damit rückwirkend auch im ganzen jedesmal gewisse Verschiebungen erleiden. Insofern kann der Regisseur also niemals nach einem, wenn auch noch so trefflichen Schema inscenieren — er müsste sonst über die äusseren und inneren Qualitäten der Mitwirkenden absolut erschöpfend orientiert sein, was überhaupt und ganz besonders in der Bühnenpraxis, wo die Zusammensetzung des Personals ständig wechselt, ganz unmöglich ist.

Die Hauptaufgabe hat er demnach später auf den Proben zu leisten. Hier müssen die einzelnen Rollen auf das ihnen gebührende Mass zurückgeführt, einander angeglichen, müssen nach Stil und theatralischer Wirkung einheitlich angeordnete Gruppen gebildet — hier müssen weiter die einzelnen Scenen in den verschiedenen Stadien ihres Verlaufs und wiederum gegen einander dynamisch abgetönt werden. Und zwar in jeder Beziehung, auf allen Ausdrucksgebieten der weitverzweigten Bühnenkunst: Von der Sprachbehandlung, körperlichen Beredsamkeit (Gang, Gesten, Mienen) hin bis zu den Aeusserlichkeiten des Rahmens, des Dekorativen: der Beleuchtung, Farbenwirkung u. s. w.

Jede Kunst ist individualistisch. Vor allem die des Schauspielers, wo das Material sein eigener Körper ist. Jeder Künstler kann nur d a s geben,

was in ihm steckt, und zwar nur so, wie es seine Eigenart zulässt — mit d e n Ausdrucksmitteln, die seiner geistigen und körperlichen Konstitution angemessen sind. Hierauf hat der Regisseur, wenn er wirklich etwas künstlerisch Wertvolles erreichen will, ständig auf das peinlichste Rücksicht zu nehmen. Aus diesem Grunde giebt es, kann es keine R e g i e - S c h a b l o n e geben. Handelt es sich doch jedesmal um anders geartete Stücke — sehr oft um ganz verschieden geartete Darsteller — immer aber, auch wenn das Ensemble dasselbe bleibt, um ein verschiedenes Verhältnis der einzelnen schauspielerischen Individualität zu der einzelnen Rolle.

So bleibt denn die wichtigste Forderung im Bühnenbetriebe ein schnelles und restloses Verstehen der Spieler und Gegenspieler, des scenischen Leiters und seiner sämtlichen Organe. Der Regisseur muss sich und seine Ansichten mitzuteilen wissen. Nicht etwa, indem er dociert und lange ästhetische Vorlesungen hält. Auf diesem Wege würden ihm nur die wenigstens Schauspieler folgen, folgen können und wollen. Sondern indem er kurz, präcise und gemeinverständlich angiebt, wie es in jedem Falle sein soll. Mit der Theorie mag man später den besonderen Fall begründen, wenn die nötige Zeit dazu da ist. Zum Erzielen eines schnellen Effekts giebt es nur das eine Mittel: d e n p r a k t i s c h e n A u s w e i s. Der scenische Leiter ist viel mehr F ü h r e r als Lehrer.

Das Vormachen schwieriger Stellen braucht allerdings durchaus nicht in voller schauspielerischer Form, mit dem ganzen Apparat der ausübenden Kunst zu geschehen. Eine prägnante Andeutung mit einem kurzen Geleitwort wird in den meisten Fällen genügen. Es giebt bekanntlich vorzügliche Regisseure, die niederträchtig schlechte Schauspieler sind und umgekehrt. Hierüber später noch einige Worte.

Wie nun aus alledem hinreichend hervorgeht, bedarf es zum Ausfüllen des Spielleiter-Postens eines g a n z e n K ü n s t l e r s und eines g a n z e n M a n n e s. Und doch wird diese wichtige Funktion noch heute vielfach im Nebenamt geleistet. Die Mehrzahl der Regisseure sind „mit Spielverpflichtung", fast durchweg sogar für ein erstes Fach, engagiert. Oder besser gesagt: dem wichtigsten und meistbeschäftigten Schauspieler legt man etwas an Gage zu und überträgt ihm für einen bestimmten Zweig auch noch die Regie. Das Unsinnige und Schädliche dieses Brauches liegt auf der Hand. Notwendigerweise geht dem mitwirkenden Leiter ganze Strecken lang die Freiheit der Führerschaft, die Uebersicht des Ganzen vollständig verloren. Er kann das Bühnenbild nicht restlos überwachen, also seine Aufgabe gar nicht leisten, wenn er selbst drin steckt: das ist ein Unding. Ganz abgesehen davon, dass für ihn selbst als Mitwirkenden der Regisseur überhaupt fehlt. Denn keiner kann sein eigener Regisseur sein. Und doch braucht auch

der genialste Schauspieler unter allen Umständen einen Regisseur.

Es ist daher in der That nicht eher eine Besserung unserer Theaterverhältnisse zu erwarten, bis die Provinzbühnen sich auch für das Schauspiel wenigstens als Oberregisseur eine erste, litterarisch, künstlerisch und bühnenfachlich ausgebildete Kraft leisten. Denn bei der Oper steht es insofern besser, als der Spielleiter hier — wohl wegen der grösseren Bedeutung der musikalischen Dramen für Spielplan und Kasse — vielfach schon heute von einer aktiven Mitwirkung entbunden zu sein pflegt. Wenn auch hier an kleineren Theatern der Regisseur immer noch gleichzeitig ein Buffofach auszufüllen hat. Ganz schlimm steht es in dieser Hinsicht mit der besonders schwer zu inscenierenden Operette. Hier singt der Regisseur regelmässig die grosse Komikerrolle, mit der jede dieser Arbeiten zum Ueberdruss gesegnet ist. Daher auch die miserablen Operettenaufführungen selbst an besseren Bühnen, die den Niedergang dieser Gattung wesentlich mit verschuldet haben.

Wirklich gute Regisseure gehören allerdings zu den seltenen Erscheinungen. Zunächst sind ja die Anforderungen besonders mit Rücksicht auf die allgemeine künstlerische und menschliche Bildung schon an sich aussergewöhnlich gross. Dann pflegen aber auch nur ganz wenige — und das muss sicher als ebenso wichtig gelten — über die nötige Feinfühligkeit, über den nötigen Instinkt zur abso-

luten Entscheidung des augenblicklich Richtigen und Möglichen zu verfügen.

Wie steht es nun aber mit der Ausbildung der Regisseure? Wird denn überhaupt etwas für den Nachwuchs gethan? Leider eben nicht. Natürlich ist, wie in jeder Kunst, so auch bei der Spielleitung, manches handwerksmässig, und daher schnell und leicht erlernbar. Diese Handgriffe und mehr äusseren Verrichtungen kann der aufmerksame und fleissige Anfänger immerhin dem älteren Kollegen mit der Zeit absehen. Das bleibt aber auch sein einziges Mittel, da von einer systematischen Schulung der Regisseure so gut wie nirgends bisher ernsthaft die Rede ist.

Noch viel weniger kümmert man sich aber um die künstlerische Ausbildung. An einer grossen Bühne, wo wirklich eine tüchtige Regie geführt wird, bedanken sich die Spielleiter schönstens, als Versuchsobjekte für angehende Dramaturgen benutzt zu werden. Und an kleineren Theatern? Nun, da wird eben meist gar keine künstlerische Regie geführt. Hier ist für den Anfänger nicht viel zu lernen. Die Provinzbühne hat in dieser Hinsicht, wie die Dinge liegen, nur sehr geringe Bedürfnisse. Sie braucht für ihre Zwecke einen alten, bühnenpraktischen Kulissen-Routinier, der es, allerdings mit mehr Kunstfertigkeit als Kunst, zu wege bringt, ein Drama nach zwei bis drei Proben hinauszutreiben — und der als hervorragend leistungsfähig beim Direktor und bei den Kollegen gilt, wenn es

ihm hier und da einmal gelingt, gelegentlich eines Gastspiels das Paradestück des betreffenden Stars sogar mit nur einer Probe „neueinzustudieren". Wie kann man sich denn überhaupt bei diesen Zuständen im deutschen Bühnenbetriebe noch über die grosse Mehrzahl sehr schlechter Regisseure wundern! Ehe wir als Parallelerscheinungen zu den Konservatorien keine staatlichen oder städtischen Schauspielschulen haben, wird es nicht besser werden.

IV.

Ein Theaterbesucher ist, was der Name eindeutig sagt: Zuschauer — das heisst eine für ästhetische Wirkungen empfängliche Persönlichkeit, die einem Spiel von ihresgleichen dort oben oder unten auf den Brettern zuschaut, und zwar eigentlich unsichtbar zuschaut. Dieser unsichtbare Zuschauer soll zu einem mit den Dingen gehenden und doch über den Dingen stehenden Teilnehmer der auf der Bühne sich abrollenden Handlung werden. Hierzu hat man ihm, da er sich nicht selbst auf der Bühne befindet, die Vorgänge bis ins Kleinste so zu übermitteln, dass sie ihm von seinem Platze aus natürlich scheinen. Die Bühnenkunst soll also die unendlich schwierige Aufgabe lösen, jeden Einzelnen in die Illusion zu versetzen. Nicht délusion (Täuschung), sondern illusion (Schein) ist daher der eigentliche Zweck alles Theaterspielens.

Um nun in die Illusion zu gelangen, hat man zunächst einmal seine Mitzuhörer und sich selbst als Körper vollständig zu annullieren. Schon aus diesem Grunde wird man den Zuschauerraum mit

Beginn des Spiels verdunkeln und peinlichste Ruhe fordern müssen. Dann hat allerdings auch eine gewisse Empfänglichkeit, ein bestimmter Wille zum Genuss bei jedem Einzelnen hinzuzukommen — er hat bis zu gewissem Grade eine rezeptive Stimmung oder doch wenigstens die Fähigkeit einer leidlich schnellen Anpassung mitzubringen.

Alles andere zur Erzielung absolutester Illusion hat die Bühnenkunst selbst zu liefern. Und wie die Dinge heute liegen, geht das nicht so ganz leicht. Ist doch die Illusionsfähigkeit des modernen Theaterbesuchers ausserordentlich gering, weil ihm jede stärkere Phantasiethätigkeit mangelt. Die Zeiten, wo man die drei Teile des mittelalterlichen Schauspielplatzes ohne weiteres als Himmel, Erde und Hölle hinnahm, wo Shakespeare einfach eine Tafel mit der simplen Bermerkung „Hier ist London" aushing, und das genügte, um seine Zuhörer sofort willig von einem Lande in das andere zu versetzen — die Zeiten sind vorüber. Diesen symbolischen Charakter hat unser heutiges Theater durchaus abgestreift. Wir leben im Zeitalter des krassesten Realismus und vertragen Verstösse gegen die gegenwärtige und historische Wirklichkeit nicht mehr. Wir glauben nur noch, was wir thatsächlich wahrnehmen, und sind nicht gewillt, etwas Wesentliches von uns aus hinzuzuthun. Weil dem Gegenwartsmenschen der Glaube an die Feen, Geister und allerlei Arten von Ungetier so vollständig abhanden gekommen, muten ihn die Macbeth-Hexen

zum Beispiel allemal höchst lächerlich an. Diese früher gewiss ungemein wirksamen Auftritte sind gerade wie die Wolfsschluchtscene, die Terrassenscene im Hamlet, die Faustscene „Was weben die dort um den Rabenstein“ und manche andere in unseren Tagen mit den üblichen, der reinen Wirklichkeit entnommenen Mitteln nicht illusionsmässig darzustellen. Da wir sonst jetzt überall verlangen, die Dinge dort auf den Brettern möglichst genau der Thatsächlichkeit nachgebildet zu sehen, fordern wir auch diese Zauber- und Wahngestalten in derartig scheinbar-faktischer Eindeutigkeit, wie es die Technik der Bühnenkunst noch nicht und wahrscheinlich auch niemals zu leisten vermag. Der Maler kann es. Man denke an Böcklin. Der Regisseur kann es nicht. Sein Wollen und Mögen scheitert stets an dem einen: an der Körperlichkeit seiner Schauspieler, die auch in der besten Verkleidung ihre menschliche Realität nicht abstreifen können.

Die geringen Anforderungen aber, die unser Bühnen-Realismus an die Vorstellungskraft des Zuschauers für gewöhnlich stellt, — die im heutigen Theater eigentlich so gut wie Null sind, da es sich nur um ein Anschauen, Sehen und ein Aufnehmen und nicht um ein Glauben, um ein Gestalten handelt — diese Entwickelung vom symbolischen zum realistischen Charakter der Bühnenkunst hat die Phantasiethätigkeit des Publikums in einer Weise erschlafft, dass sie nun auch da versagt, wo sie auch

heute noch unerlässlich ist: eben in den Scenen über- oder untermenschlicher Wesen. Wir müssen also, wenn wir ihre Darstellung nicht ganz aufgeben wollen, zu anderen Mitteln greifen.

Wirkt nämlich die realistische Ausgestaltung der Zauberauftritte und die realistische Vorführung der Zauberwesen durch Menschen oder Figuren unglaubhaft und lächerlich — und das ist ohne Zweifel durchweg der Fall — so müssen wir diese Art von Realität ganz oder doch zum grössten Teil überhaupt ausschalten und versuchen, mit Hilfe der verschiedenen Naturelemente verschiedene Naturstimmungen zu erzielen. Dazu wird es notwendig, dass wir ähnliche Naturgebilde mit ähnlichem Stimmungsgehalt auf der Bühne herzustellen versuchen, wie wir sie in den Bergen und Thälern, im Walde und in der Heide selbst schon so oft erlebt — Erscheinungen, deren seltsame Gestaltung zur Dämmerungs- und Nachtzeit ja doch ursprünglich zu den Geister- und Zaubervorstellungen geführt haben. Der Spukglaube stammt aus der Natur. Die Ammenmärchen behalten nicht nur deshalb für unser ganzes Leben ihre grosse Bedeutung, weil wir sie uns an langen Winterabenden erzählen liessen, sondern weil wir sie nachher selbst erlebten.

Thatsächlich hat bei all diesen Erscheinungen die Stimmung als das Primäre und die aus der Stimmung geborenen phantasti-

schen Gebilde als das Sekundäre zu gelten. Es ist schon deshalb an sich falsch, in der scenischen Darstellung den umgekehrten Weg einzuschlagen und uns heute etwa noch zuzumuten, durch ein paar grotesk herumspringende, ganz unmöglich angezogene Weiber und Kinder zu irgend einer charakteristischen Gesamtstimmung zu gelangen. Wir thun da einfach nicht mehr mit. Wir fallen vollständig aus der Illusion heraus oder vielmehr kommen gar nicht hinein. Ein paar schlechte Witze sind das einzige Ergebnis. Dagegen erscheint es aber durchaus möglich, aus einer uns eindeutig vorgezauberten Gesamtstimmung heraus — gerade wie damals spät abends in der Natur, im Walde oder sonstwo — die vom Dichter gewünschten Zwangsvorstellungen zu erleben, nachzuerleben.

Dies ist der Weg, den unsere Bühnenkunst für die nächste Zukunft gehen muss. Man liefere uns mit allen Mitteln unserer so hoch entwickelten Bühnen-Dekorations-Kunst prägnant wirkende Stimmungen und überlasse das andere, wenigstens in der Hauptsache, uns selbst. Höchstens helfe man durch vorsichtig angebrachte Beleuchtungseffekte, durch Wolkenbewegungen und Nebelschleier der Phantasiethätigkeit des modernen Alltagsmenschen ein wenig auf die Sprünge. Dann kommt, ich zweifle nicht, der nur etwas illusionsfähige Mensch von selbst zu seinen Hexen,

Geistern, Elfen, Feen oder was sonst immer vom Dichter gewünscht wird. Ich selbst habe allerdings nur einmal eine solche Wirkung verspürt, und zwar in der Bayreuther Holländer-Aufführung.

Meister Lautenschläger will nun demnächst in München den Wolfsschlucht-Akt nach diesem Prinzip inscenieren. Möge ihm das schwierige Unternehmen gelingen, sein dankenswerter Versuch für die gesamte deutsche Bühne epochemachend wirken und den vielbeulkten Kinderschrecken der Provinzbühnen, all den fliegenden Schweinen, flügellahmen Eulen und ähnlichem Tierzeug, den elektrisch beleuchteten, in der Gestalt des Knecht Ruprecht wohlgefällig einherschreitenden Geistern ein für allemal den Garaus machen.

So viel grundsätzlich von der Inscene des Uebernatürlichen. *

Gewöhnlich handelt es sich aber in der Bühnenkunst um die Herstellung realer Verhältnisse. Und wie steht es nun in diesen Fällen mit der sogenannten Naturtreue des Bühnenbildes? Wird mit der streng naturalistischen Inscenierung auch die höchste Illusion erreicht? Doch wohl kaum. Kunst ist eben etwas anderes wie Natur. Auch der Maler giebt in seinen Landschaften nicht die objektive, die absolute Natur. Er giebt die Welt, wie wir sie sehen oder vielmehr wie er sie sieht — nur das, was er gerade in ihr und von ihr sieht. Er liefert uns ein Bild der Natur, nicht die Natur selbst. Das thut jeder Künstler.

* Das wäre noch zu untersuchen. Es handelt sich nur um indirekte oder Hypnotisirungen.

Also auch der Regisseur. Auch er baut uns auf der Bühne nur ein Bild der Wirklichkeit, nicht die Wirklichkeit selbst auf. Er wählt aus und arrangiert die für seine Zwecke gerade notwendigen Details nach den Gesetzen der scenischen Wirkung zu einem Ganzen. Sein Bühnenbild ist wahrscheinlich, nicht wahr.

* *
*

Unter „Milieu" verstehen wir die Umwelt einer Person oder einer Personengruppe: den Boden, aus dem ein Mensch oder eine Gesamtheit von Menschen erwachsen ist und auf dem sie stehen, die Atmosphäre, in der sie atmen. Es wird sich im Zusammenleben der Menschen stets um gewisse allgemeine äussere und innere Bedingungen handeln, denen alle Mitglieder eines Volkes, eines Gesellschaftskreises, einer Familie unterworfen sind: um gewisse allgemeine äussere und innere Bedingungen als Folie, von der sich die einzelnen Charaktere als Individuen abheben. Diese ganz bestimmte Umwelt für ganz bestimmte Menschen hat der Regisseur in jedem einzelnen Falle zu schaffen.

Ein Haupterfordernis seiner Gesamtaufgabe besteht also in der treuen, geschichtlich treuen Herstellung des betreffenden Rahmens für die einzelnen dramatischen Handlungen. Jedes Stück kann — wenn es ein gutes Stück ist — ganz

doch nur aus der Zeit heraus verstanden werden, in der es spielt, selbst wenn es auch noch so viel gemein menschliche, allgültige Züge enthält. Ist es schon nicht richtig, etwa die „Journalisten" oder „Maria-Magdalena" in unserem heutigen Kostüm zu geben, so muss das Experiment des Berliner „Deutschen Theaters" für Schillers „Kabale und Liebe" Gehrock, Frack, Glockenroben und moderne Peignoirs vorzuschreiben, ganz unsinnig erscheinen. Um dem Publikum das schnelle Verständnis der grundlegenden Verhältnisse in den einzelnen Dramen nach Möglichkeit zu erleichtern, hat der Regisseur die Vorgänge auch äusserlich in der Kulturperiode anzusiedeln, die dem Dichter als Schauplatz seiner Handlung vorgeschwebt hat. Keinesfalls darf er aber das Drama durch die Ausgestaltung des Rahmens in eine spätere, fortgeschrittenere Kulturperiode versetzen als die ist, in der der Dichter selbst lebte. Wie Eduard Devrient richtig bemerkt, würde er dadurch einen schiefen, für die Denk- und Handlungsweise der Personen reiferen, also unbilligeren Massstab erzeugen und die Wahrscheinlichkeit des dramatischen Lebens beeinträchtigen.

Der Schwerpunkt liegt nun für diese sehr wichtige Anforderung aber nicht darin, ein photographisch-getreues Abbild der jeweiligen historischen Verhältnisse zu schaffen, sondern mehr den Eindruck des geschichtlich Echten und Wahren in uns Zuschauern zu erzielen —

die Illusion zu erwecken, dass dies oder jene Zimmer, diese oder jene Gegend, dies oder jene Kostüm damals so und nicht anders war. Da sich die geschichtliche Handlung vor uns Gegenwartsmenschen abspielt, so ist eben in erster Linie dem Gegenwartsgeschmack Rechnung zu tragen. Historische Echtheit kann also nur so lange statthaft sein, als ihre Ergebnisse unsern allgemeinen ästhetischen Grundanschauungen nicht widersprechen.

Die Kardinalforderung für jede Regie bleibt stets das restlose Schaffen der nötigen Bedingungen für die totale Illusion des Zuschauers. Dieses Scheinleben geht aber sofort in die Brüche, wenn beispielsweise das Schönheits- und Schicklichkeitsempfinden des modernen Menschen gröblich verletzt wird — wie bei manchen historischen Kostümen, die dann teils komisch, teils peinlich wirken — oder wenn geschichtlich beglaubigte Gebräuche und Hantierungen treulich auf der Bühne kopiert werden, ohne dass uns ihre Symbolik heute noch geläufig ist, ohne dass wir den Inhalt, die Bedeutung dieser Formalitäten heute noch nachempfinden können. In der Kunst ist, wie schon Aristoteles schlagend bemerkte, eine wahrscheinliche Unmöglichkeit einer möglichen Unwahrscheinlichkeit vorzuziehen.

Die Dekorationen, die Requisiten und Kostüme brauchen also wiederum nicht geschicht-

lich und in ihrer Realität nicht echt zu sein. Sie müssen uns nur als echt anmuten. In dieser Hinsicht haben die Meininger zweifellos des Guten und Erlaubten zu viel gethan. Und noch heute giebt es Regisseure dieser Schule, die förmlich in den Werken über Kostümkunde umherwühlen und eine Ehre darin setzen, in der Auswahl der Gewandungen, Ausschmückungsgegenstände, Waffen u. s. w. möglichst geschichtlich treu zu verfahren. Sie finden aber ihre Mühe meist nicht hinreichend belohnt.

Die Bühne hat kaum die Aufgaben eines ethnographischen und archäologischen Museums. Und Heinrich Laube, der allerdings, wie schon erwähnt, ja sonst für unsere heutigen Anschauungen wohl etwas zu wenig Wert auf die äussere Ausstattung des Bühnenbildes legte, hat recht, wenn er im Schlussakt von „Hero und Leander" im Tempel ein Treppenhaus erbaute, um malerische Wirkungen und gleichzeitig ein auch äusserlich hilfreiches Symbol für das Innenleben Heros zu erzielen, die aufwärts ringt nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leanders. Er liess sich damals durch den Einwand, dass solch ein Treppenhaus für ein altgriechisches Tempelgebäude doch nicht gut möglich sei, keineswegs stören. „Was wisst ihr denn," antwortete der berühmte Dramaturg, „von der Architektur jener ältesten auch in Griechenland mythischen Zeit? Und da wir doch nichts Festes wissen, was brauche ich schüch-

tern zu sein, da die Idee des Kunstwerks, die ich versinnliche, massgebend für mich ist, massgebender jedenfalls als ein archäologischer Zweifel."

Wieder einmal ist die historische Treue in der Bühnenkunst nur Mittel, niemals Zweck. Wir wollen im Theater kein kulturgeschichtliches Privatissimum ad oculos, auch keine blosse Augenweide, sondern ein sich folgerichtig auf- und abrollendes, einheitlich als Ganzes wirkendes Kunstwerk haben.

* *

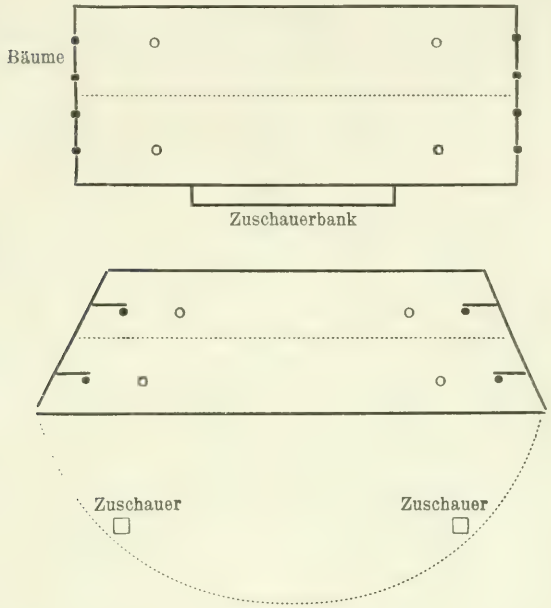
*

Um nun in der Wirkung des scenischen Bildes Wahrhaftigkeit, Scheinwahrheit zu erzielen, bedarf es der Kenntnis und Beobachtung von zwei grundlegenden Bühnengesetzen: Die verschiedenen Einzelzweige der theatralischen Kunstübung unterstehen in ihrer Gesamtheit den Bestimmungen der Bühnenakustik, beziehungsweise der Bühnenoptik (Bühnen-Perspektive). Der gute Schauspieler scheint uns Zuhörern beispielsweise im Konversationsstück genau so zu sprechen wie wir alle im Salon auch. Wir sind entzückt darüber und nennen diese Art zu reden: natürlich. Absolut genommen spricht er aber nichts weniger als natürlich. Und er muss auf der Bühne anders sprechen als im gewöhnlichen Leben, um die Illusion des gewöhnlichen Lebens in uns zu erwecken. Nach welchen Regeln er dabei

verfährt, soll demnächst in einer besonderen Arbeit über die Probleme der Schauspielerkunst einmal im einzelnen weiter ausgeführt werden.

Ebenso scheint uns auf der Bühne die Landschaft als ein Ausschnitt einer bestimmten Gegend, der Salon als ein Teil unserer heutigen Wohnung. Ganz abgesehen von der rein stofflichen Verschiedenheit der Dekorationsmittel, ist aber absolut genommen auch diese Anordnung dekorativer Einzelheiten zu einem Ganzen nicht nach Massgabe der Wirklichkeit geschehen. Das würde dem Publikum höchst unwirklich vorkommen. Um jedem einzelnen Zuschauer mehr oder weniger den Eindruck des Natürlichen zu verschaffen, gilt es die thatsächlichen Verhältnisse nach bestimmten Bedingungen zu verändern. Wir müssen die Bühne perspektivisch aufbauen und diesen Gesetzen der Theateroptik alles, was auf der Bühne erscheint und in Aktion tritt, unterwerfen: vom plumpen Versatzstück bis zum Darsteller selbst. Den Unterschied zwischen der Wirklichkeit schlechthin und der Bühnenwirklichkeit macht man sich wohl am besten klar, wenn man etwa einen Tennisplatz in Wirklichkeit (Fig. 1) und einen Tennisplatz in der scenischen Darstellung (Fig. 2) miteinander vergleicht. Dort (Fig. 1) sind wir objektive Zuschauer: wir befinden uns bewusst ausserhalb der Vorgänge auf der Ruhebank und können nur das beobachten, was zufällig jeden Augenblick

in unsern Gesichtskreis tritt. Hier (Fig. 2) sind wir dagegen subjektive Zuschauer, sind wir, ideell gedacht, eigentlich auf der Bühne selbst: Wir befinden uns bewusst, das heisst in der Illusion, innerhalb der Vorgänge, wol-



len und müssen aber alles beobachten und alles hören, was auf der gesamten Scene vorgeht. Diese doppelte Anforderung an die theatralische Kunst wird eben nach Möglichkeit durch die Gesetze der Bühnenakustik und der Bühnenoptik geleistet.

Die Unnatur des scenischen Bildes setzt nun bekanntlich schon gleich damit ein, dass ein Viertel des Horizonts, dass die vierte Wand fehlt. Der gewohnheitsmässige Theaterbesucher merkt allerdings gar nichts mehr davon. Die alte, praktischen Erwägungen entsprungene Einrichtung ist mit der Zeit ganz selbstverständlich geworden. Es geht eben nicht anders. Und damit hat man sich abgefunden. Doch dürften vielleicht naive Leute, die man zum erstenmal etwa in ein Familienstück führte, das absolut Unnatürliche der Scene deutlich empfinden.

Völlig falsch wäre es aber, wenn der Regisseur — um einmal bei der Stubendekoration zu bleiben — die Möbel an der vierten Seite einfach fortliesse und das Zimmer sonst in der üblichen Weise herrichtete. Das so entstehende Bild würde uns höchst unnatürlich und unfertig anmuten und den Eindruck eines Ganzen, in sich Abgeschlossenen, Uebersichtlichen niemals erreichen. Die naturgetreue Wirklichkeitskopie liefert nämlich für die eigentümlichen Verhältnisse der Scene ein Zuviel und ein Zuwenig. Naturerscheinung und Bühnenerscheinung verhalten sich hier genau wie das wirkliche Erlebnis und das dichterisch gestaltete Erlebnis. Im Kunstwerk ist das Zuviel des Nebensächlichen, Störenden abgestreift und dem Zuwenig an Prägnanz und Klarheit der künstlerischen Idee nachgeholfen. Ganz entsprechend hat der Regis-

seur beim Umsetzen der Dichtung in die Bühnenerscheinung zu verfahren. Die Fähigkeit, das Weltgetriebe in zusammengedrängten Bildern und zwar derart widerzuspiegeln, dass sich alles Wichtige, Nötige in sinnlich einprägbarer Erscheinung auf den Brettern kundgebe, muss Dichter und Regisseur eben wie ein sechster oder siebenter Sinn von Natur aus angeboren sein. Dazu bedarf es für beide ganz besonders einer sehr genauen Kenntnis, wie sich Ursache und Wirkung auf beiden Seiten der Rampe zu einander verhalten.

Auch der Schauspieler untersteht in seinen Mienen, Gesten und Hantierungen diesen Bedingungen. Ist er doch eigentlich nichts weiter als ein Teil der Dekoration, des Bühnenbildes. Nur mit dem Unterschiede, dass er seine Stellung zum Ganzen in jedem Augenblicke verändert. Die Theateroptik verlangt deshalb vom Darsteller ebenfalls andere Manieren, andere Bewegungen als das gewöhnliche Leben — ein anderes körperliches Sichgeben im einzelnen und im ganzen. Hier muss alles konzentrierter sein. Denn die Bühnenkunst ist eine epigrammatische Kunst. Die Wirklichkeit aber rollt kontinuierlich ab. Im Leben scheint uns ein jeder mehr oder weniger pustend und fauchend im schlick- und schlackenreichen Flusse der Kulturentwickelung mitzuschwimmen. Im Drama dagegen hüpft die einzelne Figur von Stein zu Stein, und es ist vom Dichter nur dafür Sorge zu tragen, dass die Steine im Strome der dramatischen Hand-

lung nicht zu weit auseinander liegen. Sonst wird aus dem Hüpfen ein Springen, und eines guten Augenblicks kommt man überhaupt nicht mehr bis zum nächsten Stein hinüber.

Auf der Bühne ist also alles, Dekorationen und Benehmen der Darsteller, darauf angelegt, dass die Zuschauer sämtliche Vorgänge sehen und hören, dass sie über die räumliche Entfernung hinweggetäuscht werden. Und zwar, theoretisch gedacht: jeder Zuschauer von jedem beliebigen Platze aus. Man kann sich daher eigentlich nichts Thörichteres und Widersinnigeres denken als die Benutzung eines Opernglases. Sein ständiger Gebrauch ist im allgemeinen nur ein niedriges unkünstlerisches Mittel zur Befriedigung einer persönlichen Neugierde. Für viele unserer Riesentheater mag der Gucker ja geradezu einem Bedürfnis abhelfen. Man sieht mit unbewaffnetem Auge in der That von den zurückliegenden Plätzen zu wenig. Was man aber sieht, erscheint zum mindesten optisch richtig und natürlich. Das Glas liefert dagegen notwendigerweise ein ganz falsches, verzeichnetes, verzerrtes Bild. Bei der Herrichtung der Bühne und bei der Anordnung des Spiels hat man eben alles, Dekorationen, Kostüme, geschminkte Gesichter mit Berücksichtigung des bühnenoptischen Grundgesetzes auf die Fernwirkung berechnet und, sagen wir einmal, auf einen mittleren Platz im Zuschauerraum bezogen. Dieser Augenpunkt wird nun durch die Benutzung

des Operngluckers zu nahe an die Bühne verlegt oder umgekehrt, die Bühne zu nahe an den Augenpunkt gerückt und die ganze Illusion dadurch sofort gestört.

Neben dieser Uebersichtlichkeit des Bühnenbildes im ganzen bedarf es aber noch einer Uebersichtlichkeit im einzelnen. Dem Gesetz der Perspektive steht das Gesetz der Klarheit und Deutlichkeit in der scenischen Gesamterscheinung zur Seite. Die Meininger oder besser Nach-Meininger haben ein bis dahin auf der Bühne kaum gekanntes Laster grossgezogen: Die Leidenschaft für das Unwesentliche, für das Kuriosum. Ihr Beispiel verwischte das vornehmste dramatische Gebot, dass es auf der Bühne immer nur ein Nacheinander, nie ein Nebeneinander geben darf. Der epigrammatische und transitorische Charakter der theatralischen Kunst verlangt unter allen Umständen, dass der Zuschauer die Dinge sofort leicht findet und deutlich sieht, die er sehen soll und muss. Daher ist alles Ueberflüssige im Arrangement vom Uebel, weil es nichts sagt, sondern nur stört. Zeigt sich doch in dem, was er uns weise verschweigt, der Meister des Stils. Auf der Bühne darf also nur das — das aber dann auch sicher — seinen Platz finden, was mit dem Stück in irgend einer Beziehung steht, was eine gewisse, wenn auch meinetwegen noch so kleine Bedeutung für den Gesamtverlauf des Dramas hat. Jede Figur, jeder Gegenstand soll

uns irgend etwas sagen, soll zweckvoll sein. Die Existenz dieses oder jenes Objektes, und zwar gerade an dieser oder jener Stelle, muss an sich und im Zusammenhang mit dem Ganzen einen gewissen Gefühlswert erzeugen, ohne aber doch wieder dominierend als Einzelheit aus dem Ganzen herauszufallen. Die einzelnen Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände haben demnach auch, je nach ihrer Wichtigkeit, für die Handlung mehr oder weniger stark hervorzutreten. Alles Verdeckte und Versteckte ist ja schon deshalb im Bühnenwesen ohne Belang, weil es die Zuschauer nicht sehen.

Ueberhaupt hat das Kleine, Allzukleine, das Kleinzügige auf der Bühne keinerlei Wirkung: der Regisseur malt im ganzen mit breitem Pinsel. Die Bühnenkunst tritt, da sie Lebensgrösse auf eine gewisse Ferne hin darstellen soll, selbst gleichsam in Ueberlebensgrösse auf. Sie vergrössert oder, was hier dasselbe ist, vergröbert und bietet schärfere Konturen.

Ein sehr treffendes Beispiel dafür, wie man nicht inscenieren soll, liefert Karl Strecker in einem Aufsatz „Gute und böse Regiekunst" der „Täglichen Rundschau". Es handelt sich da um eine Aufführung der d'Annunzioschen „Giaconda" auf einer grossen Bühne der Reichshauptstadt: „Im letzten Teil des zweiten Aktes," so schreibt der bekannte Berliner Kritiker, „bricht ein Platzregen nieder und an jener Stelle

(zum Schluss des Aktes) heisst es in den Anweisungen des Dichters: Die Vorhänge flattern hin und her. Es ist der bestimmte Zeitpunkt, wo Silvia sagt: Gehen wir. Der Zuschauer soll jetzt empfinden: sie geht ins Unwetter hinaus. Was aber glaubte der überweise Regisseur hier thun zu müssen? Er glaubte das für den Schluss des Aktes angeordnete Unwetter „vorbereiten" zu müssen. „Aha!" denkt er, „hier kann ich meine Künste zeigen." Und er zeigte sie. Gleich zu Anfang des Aktes begannen die sechs langen Shawls zu wehen und wehten den ganzen Akt durch hin und her, ja zum Schluss, als das Unwetter wirklich einsetzte, lösten sich draussen an den Wänden noch drei oder vier Fensterladenflügel und schlugen und klapperten ohne Ermatten, freilich mit einer Natürlichkeit, dass man wirklich an einen andauernden starken Wind da draussen glaubte."

Mit diesem seinen Kunststück hat sich der betreffende Spielleiter nun folgender grober Verstösse schuldig gemacht: „Erstens hat er eine Nebensache zu einer Hauptsache erhoben ... Und zweitens hat er sich schwer am Text versündigt. Durch dies fortwährende Wehen der Vorhänge wurden die Sinne der Zuschauer unaufhörlich von dem Dialog abgelenkt, der namentlich in der ersten Scene dieses Aktes gerade sehr feine Ohren verlangt. Ich habe mich nachher bei einer mir bekannten Familie, die im Theater war, erkundigt: Alle hatten fortwährend auf die wehenden Gar-

dinen gesehen, manchem war obendrein der Akt in Betrachtungen verflossen, wie das wohl technisch angestellt werde, dass diese sechs Shawls fortwährend so natürlich wie im Sturme flogen, ob etwa durch Zugleinen, oder durch künstliche Luftströme und was des Unsinns mehr war. Wahrlich, ein hübscher Dienst, den der Regisseur hier einer zarten Dichtung geleistet hatte!"

Strecker schliesst seine Kritik dieser Art von Ueber-Regie mit folgenden sehr richtigen Sätzen: „Die Hauptbedingung für einen tüchtigen Regisseur: der Sinn für das Wesentliche und die liebevolle Hingabe an den heimlichen Sinn der Dichtung, fehlte diesem guten Mann und schlechten Musikanten. Wie nach Friedrichs Wort der König der erste Diener des Staates, muss der Regisseur der erste Diener des Dichters sein, er bleibt darum noch immer in seinem Reich ein König. Was muss er noch? Er muss Charakter und Grösse genug haben, auf billige Kunststücke zu verzichten, Tricks zu verachten, er muss stark genug sein, das eitle Vordrängen einzelner Spieler einzudämmen, damit kein Solospiel entsteht, und sei es selbst das eines grossen Talents, er muss die zaghaften Könner fördern und ans Licht ziehen, er muss das Räderwerk des Zusammenspiels fest ineinandergreifen lassen, auf scharfen Fugenschluss, auf schnell rollende Abwickelung, auf Klarheit der Linien achten, er muss Gruppenwirkungen verstehen, er muss vor allem den Grundton der Dichtung kräftig anzuschlagen

wissen, zu dem die Ausstattung nur helfend und stimmunggebend hinzutritt, er muss die ganze Vorstellung mit einem einheitlichen künstlerischen Geist durchdringen. So nur wird aus bösen Regiekünsten eine gute Regiekunst."

Dies Beschränken auf das Wesentliche darf natürlich wiederum nicht zu weit gehen. Die Scene soll nichts Skelettartiges haben, wie man es auf den Provinzbühnen in klassischen Stücken und in schnell einstudierten Schmarren so oft erleben kann. Eine Ueberklarheit der Bühnenbilder ist ebenso zu verwerfen, wie eine Verschleierung durch allzuviel Kleines, Einzelnes. Man soll nicht das ganze Fachwerk, nicht jeden Balkenkopf des Gebäudes gleich sehen. Eine gewisse Abrundung muss da sein. Die Klarheit darf niemals so weit getrieben werden, dass einem aus der äusseren Struktur des Bühnen-Arrangements auch gleich die Einzelheiten des Aktverlaufs entgegenspringen. Das wirkt absichtlich, also verstimmend. Ein Tisch mit zwei Stühlen links, ein Divan mit Fussbank rechts: Sieh mal, denkt man — links eine ernste Auseinandersetzung zweier Männer — rechts das Gekose eines Liebespaares ... Richtig ...

* *
*

Bei der technischen Herstellung der Bühnenbilder, besonders in der Dekorationsmalerei, ist eigentlich erst in allerletzter Zeit und auch dann

nur an grossen und an Reformtheatern — unter anderen bei den hübschen, leider zu früh eingestellten Versuchen der Berliner Sezessionsbühne — ein wenig von der alten Schablone abgegangen worden, indem man wirkliche Künstler mit der Anfertigung von Skizzen betraute und auch mehr Sorgfalt auf die Ausführung im einzelnen verwendete. Der Aufschwung im Kunstgewerbe, wo nach einer nur allzu langen geschmacksrohen Periode neben dem Gewerbe auch die Kunst wieder mehr betont, das heisst, der Künstler mehr zur Mitwirkung herangezogen wurde, hat auch der Bühnendekoration grossen Nutzen getragen. So bildete sich gleichsam als neuer Zweig des Kunstgewerbes die Thätigkeit des Kulissenkünstlers zu einer Bedeutung heraus, die dem Kunsttreiben der vorhergehenden Generation noch ganz fremd war.

Der Dekorationsmaler unserer Tage muss künstlerischen Sinn und ästhetische Schulung haben und ein ebenso tüchtiger Zeichner wie Kolorist sein. Er muss aber ausserdem eine grosse Theatergeschicklichkeit, muss die mannigfachen, ganz eigentümlichen Kenntnisse der praktischen Bühnentechnik besitzen, vor allem die theateroptischen Bedingungen, die Gesetze der Perspektive und die vieldeutigen Veränderungen genau kennen, die die verschiedenen Farben unter dem konvergierenden Licht der Rampenbeleuchtung, der Lampengestelle an den Soffiten und Kulissenstützen erleiden.

Für das Bühnenbild als Ganzes ist dann im all-

gemeinen das Verfahren unserer grossen Panoramen anzustreben, wo man die natürliche Dekoration sehr geschickt derart mit der gemalten Leinwand verbindet, dass ein Erkennen des Uebergangs ungemein schwer, in den meisten Fällen überhaupt nicht möglich wird. Wir kennen doch heutzutage das nötige Imprägnierungsverfahren, um beliebiges Gesträuch, ja ganze Bäume, auf Jahre hin wie lebend zu erhalten. Andererseits wurde ja auch die Herstellung künstlicher Blumen und Blätter in der letzten Zeit so vervollkommnet, dass man sich praktischer vielleicht für diese Methode entscheidet. ✗ Nur die grässlichen buntbeklecksten Versatzstücke, diese elenden graugrün angepinselten Rasenbänke möge man doch endlich verabschieden.

Im ganzen wäre also der P l a s t i k ein grösserer Raum im bühnentechnischen Betriebe anzuweisen.

Ferner müsste man auf die angemessene Herrichtung des F u s s b o d e n s viel grössere Sorgfalt als bisher verwenden. Ganz scheusslich wirkt bei Scenen, die im Walde oder sonstwo im Freien spielen, die höchst unwahre Art, einfach die blanken Bretter als bewachsenen oder unbewachsenen Erdboden gelten zu lassen, wo doch sehr leicht mit den heutigen Mitteln ein Gras- und Sanddeckung nachahmender Teppich hergestellt werden könnte. Selbst die glänzendsten und naturgetreuesten Waldkulissen führen nicht zur vollen Illusion der Wirklichkeit, weil die fahlgrauen Bohlen in ihrer

✗ Man nimmt jetzt Pulverpflanzen

Nüchternheit immer wieder an das „Theater“ gemahnen.

Was nun die Einrichtungen der äusserst komplizierten und sinnvollen Bühnenmechanismen anbetrifft, so hat man darin durch den unermüdlichen Fleiss und die erstaunliche Findigkeit unserer ersten Theatertechniker, wie schon in der Einleitung kurz erwähnt, die erstaunlichsten Fortschritte gemacht. Zwei neue Systeme sind in allerletzter Zeit ganz besonders in Wettbewerb mit einander getreten: Die „Drehbühne“ von Carl Lautenschläger in München und die „Reform-Bühne“ von Fritz Brand in Berlin. In einem bei der letzten Tagung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar gehaltenen Vortrag mit dem etwas langatmigen Titel „Welches System der Scenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher, klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeareschen“, hat der Intendant Ernst von Possart die zuerst in seinem Münchener Residenztheater eingerichtete „Drehbühne“ näher beschrieben und ihre Vorteile im einzelnen charakterisiert. Er beschreibt die Erfindung seines Obermaschinisten Lautenschläger folgendermassen: „Man denke sich das ganze Podium leer, alle Kulissen herausgenommen; der nackte Boden enthält eine drehbare runde Scheibe, die einen so grossen Kreis bildet, dass derselbe vom Souffleurkasten bis zur hintersten Tiefe des Theaters und links und rechts nahe bis an die Seiten-

wände reicht. Auf der vorderen Hälfte dieses Kreises nun stellt man die erste Dekoration des Stückes auf; sie schaut dem Publikum gerade ins Gesicht. Dahinter steht Rücken an Rücken mit der ersten Scenerie, auf der bisher verdeckt gewesenen Hälfte der Drehscheibe, bereits die zweite Dekoration fertig. Ist nun die erste Scene abgespielt, so wird durch einen elektrischen Motor die Scheibe herumgedreht und die zweite Dekoration tritt an die Stelle der ersten; diese steht nun hinten, dem Publikum unsichtbar. Man räumt sie fort und stellt, während die zweite Scene sich abwickelt, ein neues, drittes Bühnenbild auf den leer gewordenen Platz. Scene 2 ist zu Ende, die Scheibe dreht sich aufs neue, und Dekoration 3 kommt nach vorn. Man kann sich nun, den Bedürfnissen des darzustellenden Werkes entsprechend, die Drehscheibe in beliebiger Weise dienstbar machen; man kann nur ein Viertel oder Fünftel des Kreises mit einer kurzen Dekoration bebauen, um für die darauffolgende einen desto grösseren Spielraum zu gewinnen.

Aber die Lautenschlägersche Drehbühne hat nicht nur praktische, sie hat auch künstlerische Vorzüge. Man ist nicht mehr an das viereckige Kulissensystem und die damit zusammenhängende Geradlinigkeit der Dekorationen gebunden. Schräge, pittoreske Aufstellungen werden zu tage treten und unser Auge erfreuen; das ewige Einerlei der traditionellen rechtwinkligen Zimmer wird aufhören; die hinten glatt abgeschnit-

tenen Strassenprospekte werden lebendigen und originellen Ansichten Platz machen, und wo im früheren Bühnenbetrieb nur bemalte Leinwand möglich war, die man schnell in die Höhe ziehen und herablassen konnte, wird jetzt die Verwendung massiver Ausschmückungsteile die naturgetreue Wirkung der Scene wesentlich erhöhen. Wie eine plastische Wandeldekoration ziehen die Bühnenbilder an uns vorbei, denn auch die Uebergänge von einer Dekoration zur andern sind landschaftlich und architektonisch vermittelt. Durch diese geniale Erfindung, die für die Ueberwindung schwieriger Verwandlungen gleichsam das Ei des Columbus ist, wurde es uns möglich, jede der neun scenischen Veränderungen von Mozarts „Cosi fan tutte" in fünfzehn Sekunden zu bewirken, und die Gesamtheit aller Verwandlungen, die vordem eine Stunde betrug, auf eineinhalb Minuten herabzumindern."

Auf demselben ideellen Prinzip einer Zeitersparnis durch Vorbereiten der nächsten Scene, aber auf einer anderen technischen Anordnung beruht die Reformbühne des Berliner Oberinspektors. Ihr Konstruktionssystem besteht darin, dass seitwärts von der Bühne zwei Räume vorhanden sind, die gegen die Hauptbühne durch verschiebbare Thüren abgeschlossen werden können ... In jedem dieser Räume befindet sich ein grosser Wagen (oder wie der Erfinder selbst es nennt: ein leicht fahrbares Plateau), dessen Höhe, Breite und

Länge je nach den Bühnendimensionen abgemessen ist. Auf diesem Plateau wird, unsichtbar und unhörbar, die Dekoration aufgebaut und dann, wenn die Scene wechselt, in die Hauptbühne hineingeschoben. Die Hauptbühne mit ihren Vorrichtungen bleibt stets völlig intakt und zur Verwandlung bereit. Für die abzuräumenden Dekorationen werden zu beiden Seiten der Bühne „Kojen" angebaut.

Wenn auch die „Reformbühne" der „Drehbühne" gegenüber den Vorzug hat, dass der bisherige Dekorationsfundus auch weiterhin benutzt werden kann, so bietet die Lautenschlägersche Erfindung doch so viel technische Vorteile, dass sie zweifellos in der Praxis den Sieg davontragen dürfte.

V.

Das selbständige Schaffen des Regisseurs sollte ganz natürlich mit der Herrichtung des Bühnenbildes, des Rahmens beginnen. Dass dies in unserer heutigen Bühnenpraxis nicht oder nur ganz ungenügend geschieht, ist eben ein Grundfehler und der Ausgangspunkt vieler Entgleisungen und unsicherer technischer Verrichtungen am Abend der Aufführung. Da werden auf den Proben, vielleicht mit einziger Ausnahme der Generalprobe alle die Handgriffe mit den Requisiten nur eben markiert oder doch lässig ausgeführt und als etwas Nebensächliches behandelt. Es giebt aber in der Kunst nichts Nebensächliches. Auch die kleinste Verrichtung ist im Rahmen des Ganzen wichtig.

Ideal gedacht müsste eigentlich die ganze Scene vor den ersten Bühnenproben fix und fertig gestellt sein. Und warum soll sich das, wenigstens an grösseren Bühnen, nicht praktisch durchführen lassen? Man könnte ja Interims-Möbel verwenden und die gute Garnitur erst am Abend der Aufführung, oder besser wohl schon auf der Generalprobe herausstellen.

Wenn auch natürlich der Verlauf der Proben hier und da noch Aenderungen auch im Arrangement des Rahmens bedingt, so müsste doch den Schauspielern vor Beginn der Bühnenproben unter allen Umständen der vorläufig abgesteckte Plan ihrer Wirksamkeit gezeigt werden: hier sollt ihr spielen — in dieser Umgebung, mit Rücksicht auf diese Umgebung sollt ihr diesen euren ganz bestimmten Menschen gestalten! Und nun hätte der Regisseur im weiteren Verlauf mit dem Herausarbeiten einzelner Rollen und Scenen auch das Herausarbeiten der Umwelt zu verbinden — mit gelegentlichen Veränderungen des Textes auch gelegentliche Veränderungen am Bühnenplan vorzunehmen. So wäre denn erst auf der letzten Probe auch die Scene vollständig fertig.

Die Dichter früherer Perioden, besonders unsere Klassiker, gaben als Anweisungen für die äussere Gestaltung der Bühne bekanntlich nur kurze Stichworte, wie bei Schiller „Im Schloss zu Fotheringhag", „Vorzimmer", „Ein Palast" u. s. w. Höchstens wird der allgemeinen Bemerkung „Ein festlich ausgeschmückter Saal" noch der ergänzende Satz hinzugefügt: „die Säulen sind mit Festons umwunden". Noch knapper ist Goethe in seinen Bühnenangaben. Selbst Heinrich von Kleist begnügt sich in seinem „Zerbrochenen Krug" mit der lakonischen Anweisung „Eine Gerichtsstube". In solchen Fällen muss der Regisseur alles nach selbständigem Ermessen auf-

bauen. Die dazu nötige Phantasiethätigkeit lässt allerdings in der heutigen Praxis häufig viel zu wünschen. Man denke nur an die nach dem Garten zu offenen, so gut wie unmöblierten Säle, an die stereotypen Rokokozimmer, an die Normallandschaft mit dem Schloss im Hintergrunde u. s. w., die unsern heutigen Klassiker-Aufführungen noch meistens als Umwelt dienen. Und doch sollte man meinen, wäre nichts leichter, als der Normalhalle, dem Saaltypus und der Idealgegend durch kleine Veränderungen und Verstellungen jedesmal ein anderes, ein eigenes Gepräge zu verleihen.

Die modernen, unter dem Banne des Naturalismus stehenden Dichter thun wiederum mit ihren ausführlichen, ganze Seiten füllenden Bühnenanweisungen des Guten zu viel. Die neue dramatische Kunst überlässt dem Regisseur und Darsteller so gut wie gar nichts mehr. Die Dichter beschreiben die äussere Erscheinung der einzelnen Figur und das ihr zukommende Milieu genau so, wie ihnen das Ganze vor ihrem geistigen Auge erschien, ohne sich oft auch nur im geringsten darum zu kümmern, ob diese Vorschriften in der Bühnenpraxis, das heisst nach den Grundgesetzen der Bühnenwirkung überhaupt ausführbar sind. Sie greifen damit dem Regisseur vor, der es in diesen Dingen doch meist besser versteht oder besser verstehen sollte.

Ganz toll treibt es in dieser Beziehung der italienische Modedramatiker Gabriele d'Annunzio, der sich nicht damit begnügt, in seinen scenischen An-

weisungen die einzelnen Gegenstände auf das peinlichste und komplizierteste herzuzählen, sondern so weit geht, die leblosen Dinge seiner Umwelt geradehin zu beseelen. Um zunächst die Art der Bühnenangaben durch die neueren Dramatiker überhaupt einmal zu zeigen, greife ich einen beliebigen Akt-Eingang, etwa den des fünften Aufzuges aus d'Annuncios Tragödie „Die tote Stadt" heraus. Hier lesen wir: „Ein einsamer und verwilderter Ort, neben einer Einsenkung, die sich zwischen dem niedersten Horn des Euböischen Gebirges und der unzugänglichen Flanke der Burg hinzieht. In dem schroffen Felsgestein und den cyklopischen Mauer-Ueberresten wuchert überall die Myrthe. Das Wasser der Perseus-Quelle, zwischen Felsen hervordrängend, sammelt sich in einer muschelähnlichen Vertiefung; von ihr aus läuft es weiter und verliert sich in dem steinigen Erdreich. In dieser uralten Einsamkeit, die schon von den Geheimnissen der Nacht umhüllt ist, hört man keinen anderen Laut als des Hervorquellens fortwährendes Gegurgel. An dem Rande der Quelle, zu Füssen eines Myrthenstrauches, ist der Leichnam Bianca Marias hingestreckt; rücklings liegt er da, starr, weiss. Die durchtränkten Kleider kleben am Körper, die Haare, von Wasser triefend, verhüllen das Antlitz wie breite Binden, die Arme hängen an den Seiten herab, die Füsse sind aneinandergedrückt wie bei den Gräberstatuen, die auf den Särgen liegen. Allessandro sitzt auf einem Stein, die

Ellbogen auf die Kniee gestützt, die Schläfen fest mit den flachen Händen zusammenpressend, und schaut die Tote unverwandt, schweigend, mit einer Schrecken erregenden Unbeweglichkeit an. Ihm gegenüber steht Leonardo, an einen grossen Stein gelehnt, an welchem seine Finger sich zuweilen ankrallen, mit derselben Krampfhaftigkeit und Verzweiflung, mit der ein Schiffbrüchiger sich an die aus dem Wasserstrudel hervorragende Klippe ankrallt. In der Todesstille hört man das Geräusch des Wassers und die ununterbrochenen Windstösse, unter welchen die Myrthen sich beugen. Plötzlich geht Leonardo von dem Stein weg, kniet neben dem Leichnam der Schwester nieder und beugt sich über sie hin, als wolle er sie berühren."

Diesen Einzelheiten ist ja wohl, bis auf verschiedene Uebertreibungen, wie das Aussehen der Leiche, mit den differenzierten Mitteln moderner Bühnenkunst noch gerecht zu werden. Wenn es aber in der „Gioconda", der Duse-Tragödie, von dem Salon Silvias heisst: „Eine nachdenkliche Grazie scheint hier zu herrschen. Man fühlt die geheimnisvolle Uebereinstimmung der Seele der Bewohnerin mit den von ihr selbst gewählten und sinnvoll geordneten Dingen. Durch beide Fenster strömt das Licht, der Hauch und die Melodie des Frühlings hinein. Silvia lehnt am Fenster. Ihr Antlitz ist von der milden Luft umflossen. Im Hintergrunde erhebt sich der fromme schöne Hügel" . . oder vom Arrangement des Zimmers im ersten Auf-

zuge des Schauspiels „Gloria“: „Ein schwerer Tisch, ganz bedeckt mit Landkarten und Kriegsplänen, wie bei einem Feldherrn, nimmt die Mitte des Raumes ein; es ist, als wäre er noch beseelt von der eben daran vollbrachten Arbeit, von dem ersten Nachsinnen dessen, der sich hinübergebeugt, von der einmütigen Zustimmung der Männer, die um ihn versammelt gewesen; er steht da, wie die unbewegliche Stütze, von der aus ein bahnbrechender Gedanke, eine ordnende Thatkraft ausstrahlen und sich weiterverbreiten“..., so mag derartiges als Romangephrasel durchgehen. Als Bühnenanweisung ist es sinnlos.

So braucht denn der meistens viel zu kompliziert angelegte Orientierungsplan eines modernen Dramatikers, selbst wenn dies möglich wäre, um Himmels willen nicht sklavisch in die Wirklichkeit umgesetzt zu werden. Hier haben die Angaben des Dichters nur als Andeutungen, als eine Art Richtschnur zu gelten, von der nicht im allgemeinen, wohl aber im besonderen abgewichen werden darf und eben häufig genug abgewichen werden muss. Manches muss der praktische Regisseur als direkt störend, von der Sache ablenkend oder als überflüssig entfernen, manches dagegen zur Abrundung des Gesamteindrucks hinzuthun. In diesen Sachen wird sich der Dichter gern vor dem Bühnenfachmann beugen und zu seinem eigenen Besten belehren lassen.

Und selbst wenn der Dramatiker in dieser Hin-

sicht praktisch genug veranlagt ist und die Stube oder die Landschaft so deutlich und bühnenmässig gesehen hat, dass auch in den Einzelheiten alles genau stimmt — eine künstlerische Aufgabe bleibt dem Regisseur doch auf alle Fälle: das Einstimmen der Details auf einen gemeinsamen Grundton, das Abtönen der ganzen Scene zu einem einheitlichen, zu einem spezifischen Charakter, der dann im Zuschauer die entsprechende Stimmung erzeugt. Das sagt ihm in den seltensten Fällen der Dichter. Das sagt ihm die Dichtung.

Man spricht allerdings oft ziemlich verächtlich vom Regisseur als einem besseren Tapezierer und Dekorateur. Einen geschmackvollen, stilistisch richtigen Empire-Salon zum Beispiel herrichten, so meint man, kann gewiss doch auch ein sachkundiger Möbelhändler. Gewiss. Das Wesentliche in der Bethätigung des Dekorateurs, der Geschmack und die Stilkenntnis steckt sicher auch in jedem guten Bühnenfachmann. Es wird ja aber für die Kulissenwelt nicht ein Empire-Salon schlechthin, sondern für einen ganz besonderen Zweck, zunächst für die Bühne und als Rahmen einer bestimmten dramatischen Handlung gefordert. Diesen Empire-Salon zweckentsprechend anzuordnen, kann nur der künstlerische Regisseur. Ganz davon abgesehen, dass die Aufstellung des äusseren Milieus nur einen Teil seiner weitverzweigten Wirksamkeit bedeutet.

* *
*

Als erste Vorbedingung der praktischen Inscene ist der Bühnenraum abzugrenzen. Der Spielleiter muss sich je nach dem Charakter und den Bedürfnissen des Stückes, für die sogenannte grosse, mittlere oder kleine Bühne entscheiden. Als Regel gilt hier, die Scene nicht grösser anzulegen, als unbedingt notwendig erscheint. Ein kleiner Raum wirkt behaglicher und erleichtert, was die Hauptsache ist, nicht unerheblich das Spielen. Denn nichts ist bekanntlich schwerer als das Gehen, das charakteristische Gehen auf der Bühne. Mit den einfachen Bewegungen der Alltäglichkeit ist es hier eben nicht gethan. Das Publikum will aus dem Gehen, während des Gehens etwas über den betreffenden Menschen, der da gerade zur Darstellung kommt, vernehmen. Und hier kann nun erfahrungsmässig ein Auftritt oder Abgang mit langem Bühnenmarsch sehr gefährlich werden. Wie manches Auftreten wirkt auf diese Weise matt und nichtssagend, wie manches Abgehen illusionsstörend, ja unfreiwillig komisch. Der Zuschauer verlangt sofort aus der ganzen Haltung, den Manieren des Schauspielers und der Art seines Eingriffs in die Handlung heraus eine Art Charakteristik in der Nuss. Jedenfalls darf der erste Eindruck nicht mit dem späteren Benehmen der betreffenden Persönlichkeit in geringstem Widerspruch stehen — eine grosse Gefahr, die natürlich dadurch erheblich vermehrt wird, dass man den Schauspieler zwingt, ehe er in Aktion tritt, noch

ein gehöriges Stück Bühne zurückzulegen. Und wie lähmend pflegt es erst zu wirken, wenn der Darsteller nach seinem letzten Wort noch die ganze Länge der Scene zu durchqueren hat. Sich gut von der Bühne herunterzuspielen, gilt denn auch für eine grosse Kunst.

Ist nun das scenische Bild endgiltig festgelegt, so tritt als zweites wichtiges Moment die weitere Frage an die Spielleitung heran, in welcher Beleuchtung sie dem Publikum das einzelne Milieu überliefern will. Erst durch die richtigen Lichteffekte kann das vollends erreicht werden, was wir durch die Kunst überhaupt und durch die Bühnenkunst ganz besonders erstreben: S t i m m u n g. Vom zweckmässigen Spielen des komplizierten Beleuchtungsapparates, von der Art des Lichtes, seiner Mischung, seiner Stärke und deren Regulierung beim Anschwellen und Abnehmen, vom exakten Eintreten der in jedem Augenblick gewünschten Beleuchtung hängt im Theater so gut wie alles ab. Kurz: das richtige Licht zur richtigen Zeit an der richtigen Stelle auftreten zu lassen, bleibt für jeden Augenblick die ungemein schwierige Aufgabe der Bühnenleitung. Ein falscher Handgriff des betreffenden technischen Beamten, und um die Stimmung, Illusion, ja oft sogar um das Stück ist es geschehen.

Dem kann man natürlich nur dadurch einigermassen vorbeugen, dass der Spielleiter die Lichteffekte besonders eingehend bis ins Kleinste aus-

probiert und nach Stichworten festlegt. Bereits auf den letzten Proben hätte dann der Beleuchtungsapparat in vollem Umfange und mit Hilfe d e s Beamten zu funktionieren, der am Abend der Aufführung den betreffenden Posten ausfüllen soll.

Das häufigere Probieren mit richtiger Lichtgebung wird allein schon deshalb zum unbedingten Erfordernis, weil der Schauspieler in verschiedenartiger Beleuchtung nach Artikulation und Intensität auch verschiedenartig zu sprechen hat, um ganz und gar verständlich zu werden. Es ist doch natürlich etwas durchaus anderes, wenn er vorn an der ersten Kulisse bei hellstem Sonnenschein irgend einen schönen Monolog vom Stapel lässt oder wenn er bei relativ stockfinsterer Nacht von ganz hinten auf die Bühne schleicht und seinem Publikum den Plan zu einem heimtückischen Anschlag verraten soll. Das A u g e hilft viel zum Verständnis des gesprochenen Wortes mit. Man redet daher ja auch ausdrücklich gemeinhin von Z u s c h a u e r n. Die Funktion des Gesichts hat den anderen Sinnesthätigkeiten gegenüber eben eine mehr primäre, wenigstens eine stark vermittelnde Bedeutung. Man hört im Dunkeln viel schlechter und schmeckt so gut wie gar nichts. Das bekannte Gesellschaftsspiel der Weinprobe mit der Pointe, bei verbundenen Augen Rotwein und Weisswein zu unterscheiden, hat wohl jeder zu seinem nicht geringen Erstaunen einmal verloren. Mit diesen eigentümlichen Thatsachen muss also der Bühnenkünstler in jedem Falle auf das genaueste rechnen.

Absolute Dunkelheit, wie sie die Naturalisten zuweilen fordern, ist natürlicherweise ein Unding. Zunächst weil man den Schauspieler und sein Treiben doch sinnlich wahrnehmen muss, um zum vollen Verständnis und Genuss der Handlung zu gelangen, und weil schliesslich auch in der Natur selbst die mondlose Nacht niemals vollste Dunkelheit liefert. Man sieht auch unter diesen Bedingungen immer etwas. Und dieses Etwas ist auf der Bühne nach den für sie geltenden Gesetzen zu steigern, zu übertreiben.

Ohne die sogenannten „unwahren Lichter" wird man also im Theater nicht auskommen. Ob aber die aufdringliche unangenehme Rampenbeleuchtung gerade das Richtige trifft, bleibt eine offene Frage. Dies ganze Verfahren wird eigentlich schon durch seine totale Naturwidrigkeit hinfällig. Denn in Wirklichkeit giebt es keine Beleuchtung von vorne-unten oder seitwärts-unten. Durch die heute beliebte allseitige Lichtgebung bekommen die Darsteller und Gegenstände etwas Kaltes, Fahles, in den Konturen Ueberklares und Schattenloses.

Die grosse praktische Schwierigkeit bei der Beleuchtungsfrage besteht nun zunächst darin, eine über die ganze Bühne verteilte Grundbeleuchtung zu schaffen, ohne dass der Zuschauer die Lichtquelle sieht oder auch nur ahnt. Diese Grundbeleuchtung der Bühne ist nicht nur aus den bereits angeführten Gründen, sondern schon deshalb nötig, weil

die sichtbaren oder doch als vorhanden empfundenen Lichtquellen teilweise, zum Beispiel die Kerzenlichter, die Petroleumlampe und die verschiedenen Laternenarten, selbst die Saalkrone einfach für die Bühne nicht genügen — teilweise, zum Beispiel das Einfallen des Sonnen- und Mondscheins durch irgend eine Fenster- oder Thüröffnung, mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln nicht natürlich genug wirken. Das einfallende, die Mondbeleuchtung ersetzende Licht eines elektrischen Scheinwerfers zeichnet auf der Bühne nur einen hellen Kegel. Alles übrige bleibt dunkel — bliebe dunkel, wenn wir keine Grundbeleuchtung hätten, die je nach Bedarf von einem verhältnismässig geringen bis zu einem verhältnismässig hohen Grade der Intensität gesteigert werden kann.

Dieser Bedingung ist am besten und leichtesten gerecht zu werden, wenn man eine möglichst grosse Anzahl von Leuchtkörpern mit relativ geringer Lichtstärke über den gesamten Bühnenrahmen verteilt. Nur auf diese Weise kann man dahin gelangen, durch nacheinander vorgenommenes Ausschalten einzelner Lampen und Lampengruppen ein unmerkliches oder kaum merkliches Abdunkeln zu erzielen. Was man in unserer Zeit auf diesem Gebiete zu geben vermag, sieht man in höchster Vollkommenheit an den Leistungen der Bayreuther Regie. Was hier aber andererseits selbst in unseren Tagen noch möglich ist, zeigt die absolut unzulängliche Lösung der Beleuchtungs-

frage an unseren Provinztheatern. Mit einer schwer regulierbaren Soffiten- und Rampenbeleuchtung und einigen Scheinwerfern bestreitet man sogar noch an besseren Bühnen alle vorkommenden Lichteffekte. Nun mag diese Erfindung mit ihrer unnatürlichen, aufdringlichen und grellen Wirkung bei nächtlichen Manövern unserer Kriegsflotte, allenfalls in den Wasserpantomimen des Cirkus ihre grossen Vorzüge haben — zum Stimmungerwecken ist der Scheinwerfer, wenigstens in der gewöhnlichen Anordnung, nicht zu gebrauchen. Das mindeste ist doch, dass man seinen grellen Kegel durch fein gegeneinander abschattierte Gläser mildert und den natürlichen Lichtwirkungen, so gut es geht, angleicht. Wann werden der blutrote Sonnenuntergang und der blaue Mondschein von unseren Bühnen verschwinden!

* *
*

Von grosser Bedeutung für den Verlauf des Abends ist es immer, dass der Regisseur mit seinem technischen Stabe die Verwandlungen, die Schauspieler gegebenenfalls das Wechseln des Kostüms oder der Toilette gut vorbereiten, damit die Pausen nach Möglichkeit abgekürzt werden. Bekanntlich hat man die Zwischenakt-Musiken jetzt mehr und mehr aufgegeben. Mit Recht, denn die Ouvertüre und die Zwischenspiele erhalten nur dann eine künstlerische Berechtigung, wenn die Musik der im Stücke

angeschlagenen Stimmung Rechnung trägt. Und das dürfte ganz wohl nur dann erreicht werden, wenn sie von einem kongenialen Künstler gerade für das bestimmte Stück und für die bestimmten Akte komponiert ist. In jedem anderen Falle wirkt sie als nicht zur Sache gehörige, unorganische Zugabe stimmungstörend. Doch darf man immerhin nicht verkennen, dass eine möglichst passend gewählte Einleitungsmusik (Ouvertüre) meist noch das kleinere Uebel gegenüber der Störung darstellt, die das Zuspätkommen der Besucher, ihre Zerstreutheit und Unruhe in den ersten Minuten nach Einnehmen der Sitze hervorzurufen pflegt. Das Vorspiel giebt dem abgehetzt ins Theater eilenden Geschäftsmenschen vielfach Gelegenheit, sich vor Beginn des Kunstgenusses wenigstens einigermassen zu sammeln. Es ist bei der Schwerfälligkeit und Unempfänglichkeit des heutigen Publikums keine leichte Aufgabe, dieses Sammelsurium von Menschen verschiedensten Bildungsgrades und verschiedenster Berufsklassen gemeinsam über die „ästhetische Schwelle", über die Schwelle der Aufmerksamkeit und des Gefallens zu bringen.

Die musikalischen Zwischenakte sollten aber unbedingt ausfallen. Und wenn Gutzkow in einem Briefe an Friedrich Haase (1870) meint, „der Erfolg würde für die Wiederaufnahme dieses Stückes lohnender sein, wenn die Zwischenaktsmusik nicht aufgegeben wäre, die das Gute hat, die weise Kritik auf die Dauer des herabgelassenen

Vorhangs nicht aufkommen zu lassen", und damit sagen will, dass längere Reflexionen innerhalb des Stückes den wahren Kunstgenuss beeinflussen, so liegt darin ein gut Teil Richtiges. Kritische Erwägungen, namentlich wenn sie zu einem negativen Resultat führen, dürften aber kaum durch irgend eine indifferente Musik erheblich beeinträchtigt oder gar verhindert werden. Das viel bessere Mittel besteht in der Einrichtung möglichst kurzer Zwischenakte. Denn lange Pausen ohne Musik sind wohl noch schrecklicher als lange Pausen mit Musik.

Allerdings werden ja die Zwischenakte nach allgemeiner Einführung der Drehbühne so gut wie ganz verschwinden. Eine einzige längere Pause, etwa in der Mitte des Stückes, dürfte dann dem Erholungs- und Flirtbedürfnis des Publikums genügen.

VI.

Die Thätigkeit der sogenannten Inhalts-Regie, der Regie im eigentlichen Sinne, beginnt naturgemäss mit der Rollenverteilung. Und da liegt nun jedem Bühnenleiter die Verpflichtung ob, dem einzelnen Stück die beste Besetzung zu teil werden zu lassen, die sein Ensemble gestattet. Dabei ist zunächst in jedem Falle nicht etwa das sogenannte „Fach", auf das sich ja besonders ältere Mimen immer noch steifen, sondern die persönliche Befähigung dieses oder jenes Schauspielers massgebend — dann aber auch während der Einstudierung auf diese seine eigenste persönliche Veranlagung, auf die Sonderart des Künstlers die grösste Rücksicht zu nehmen. Gewiss hat sich der Regisseur von jeder einzelnen Scene und jeder einzelnen Figur ein bestimmtes Bild zu machen. Er wird aber hier schon allemal nach Möglichkeit mit den Verhältnissen seines Theaters und mit den verschiedenen Schauspielern rechnen. Jedenfalls muss er beim Herausarbeiten des Dichtwerks auf den Proben subtil verfahren und im ganzen und einzelnen nicht nur nach vorgefasstem Plane, sondern aus

der Individualität des Künstlers heraus korrigieren. Erziehung ist nichts anderes als naturgemäss geleitete, natürliche Entwickelung des einzelnen Menschen. Das gilt auch für die Erziehung zur Kunst, zu des Einzelnen ganz bestimmter Kunst. Verschieden veranlagte Schauspieler werden also einerseits ähnliche Wirkungen auf ganz verschiedene Weise erzielen — werden andererseits aber auch verschiedenartige Auffassungs-Möglichkeiten belegen. Es giebt in der Menschendarstellung kein objektiv richtiges, sondern nur ein subjektiv richtiges Erfassen der Rolle.

Eine andere wichtige Frage bei der Rollenverteilung ist die, ob man jede Figur, auch die unbedeutendste, mit nur ersten Kräften besetzen soll, wie dies bei sogenannten Muster-Aufführungen mitunter zu geschehen pflegt. Diesem als besonders künstlerisch gepriesenen Verfahren kann man jedoch grundsätzlich kaum zustimmen. Nicht mit ersten, sondern mit ersten zweiten Kräften: Das würde wohl am besten den Bedingungen der Bühnenkunst entsprechen.

Entgegen der leider immer noch üblichen Einteilung des Personals nach Spielfächern hat nämlich die Gliederung des gesamten Schauspielstabes in sogenannte erste und zweite Fächer ihre innere Berechtigung. Ein zweites Fach nach einer bestimmten Richtung hin gut auszufüllen, verlangt ein ebenso starkes Künstlertum wie die Vertretung irgend einer ersten Position im Ensemble.

Chargenspieler

Gute Chargenspieler sind sehr gesucht. Sie sollten an reiner Künstlerschaft dem „Helden“ oder „Liebhaber“ eigentlich nichts nachgeben und geben ihnen auch an ersten Theatern nichts nach. Auf grossen Bühnen kann man Episodendarsteller sehen, die nach dem in ihren Leistungen steckenden Können und Wollen in die allererste Reihe des Personals gehören. Man findet eben in jedem Stück eine Anzahl Rollen, die für den Verlauf des Ganzen nicht etwa eine geringere Bedeutung haben und weder fehlen, noch irgendwie vernachlässigt werden dürfen, die aber insofern sekundärer Natur sind, als sie weniger führenden als episodischen Charakter tragen. Und dies ihr Grundwesen gebietet nun eine andere Art des Schauspielens schlechthin.

Die zweiten Rollen verlangen eine schärfere, epigrammatisch ausgegebene Charakterisierung. Nur wenige Sätze stehen ihren Trägern zur Verfügung. In ganz kurzer Zeit soll mit Hilfe einiger Worte und Gebärden irgend eine Persönlichkeit hingestellt werden. Da dem Schauspieler die Gelegenheit für eine gewisse Breite mangelt, muss er in die Tiefe gehen. Das ganze Spiel wird intensiver und gleichzeitig einfacher. Der Querschnitt des Charakters liefert nur die Hauptkonturen. Diese aber so, dass man das Fehlende erzeugen kann. Trotz alledem — und hier liegt die Schwierigkeit im Chargenspielen — darf der Darsteller niemals aufdringlich wirken. Er darf den ihm im Ensemble angewiesenen Platz nicht verlassen und muss

gegenüber den tragenden Figuren zurücktreten. So verlangt denn eine gut gespielte zweite Partie neben einer ganz besonderen Begabung für solche schnell fertigen Schauspielleistungen vor allem eine gewisse Selbstverleugnung, die ihr der Spieler eines sogenannten ersten Faches, ganz abgesehen von seiner abweichenden Art zu gestalten, selten zu teil werden lassen kann und wird. Aus diesen beiden schwerwiegenden Gründen wäre die prinzipielle Teilung nach den beiden Spielfächern also beizubehalten oder gar noch zu verschärfen.

* *
*

Der Regisseur soll also das dramatische Gedicht in seiner künstlerischen Gesamterscheinung übermitteln. Diese Aufgabe gestaltet sich deshalb so ungemein schwierig, weil wir es im Theater mit einer transitorischen Kunst zu thun haben. Das einzelne Geschehnis will vom Zuschauer und Zuhörer in jedem Augenblick aufgenommen und verarbeitet werden. Sonst ist es ein für allemal dahin.

Dieser fundamentale Charakter der Bühnenkunst bedingt nun als vornehmlichste Forderung das Gesetz der Einfachheit. Im Grunde giebt es daher auf der Bühne überall nur den Kern der Dinge. Aller Werkeltagsflitter, der ja meist zufälliger Art ist, hat abzufallen. Er hilft zur Verdeutlichung des Wesentlichen nichts — im Gegen-

teil, er stört, verwirrt. Auf der Bühne müssen die Dinge zur letzten Wahrheit hin getrieben, zur letzten Wahrheit hin vereinfacht werden. Das gilt, wie wir sehen, für die Ausstattung der Bühne, für die äussere Gestaltung der Möbel und Requisiten. Das gilt für die Kleidung und auch für das Gesicht des Schauspielers, dessen wesentliche Züge er bekanntlich durch die Schminke und allerlei andere Hilfen markiert. Das Herrichten des eigenen Gesichts mit den Mitteln der Kosmetik bedeutet ja doch nur eine Verfeinerung des bei den Alten üblichen Maskentragens. Der Name ist bezeichnenderweise ja noch heute geblieben.

Die Bühnenkunst hat eben noch mehr als jede andere Kunst etwas Grosszügiges. Sie hat Methode. Und so bleibt für sie die Grundforderung ein für allemal bestehen: die Wirklichkeit im Grossen nachzuahmen. Nur nicht im Kleinen. Es finde sich denn Grösse auch im Kleinen.

* *
*

Das Hauptaugenmerk des Regisseurs ist natürlich darauf zu richten, dass die Dichtung in der vollen vom Verfasser beabsichtigten Weise, ohne mutwillige Kürzungen, Auslassungen, Verdrehungen, Zusätze — selbstredend mit Ausnahme der durch innere Bedingungen gebotenen und vom Dramaturgen genau festgelegten Abweichungen vom ursprünglichen Text — zur Aufnahme

kommt, also jedes Wort überall im Hause verstanden, und zwar mühelos verstanden, jede Bewegung, jede Geste überall im Hause gesehen, und zwar mühelos gesehen werden kann. Die erste Bedingung aller Bühnenwirkung ist somit eine grossmöglichste Prägnanz in der inneren und äusseren Wiedergabe des gesprochenen Wortes: eine korrekte Behandlung des Dialogs und eine deutliche Aussprache.

Auf der Bühne handelt es sich daher, wie schon oben angedeutet, keinesfalls um eine möglichst getreue Uebernahme des Alltagsjargons, um sogenanntes natürliches Sprechen. Wir würden nämlich unter diesen Umständen so gut wie kein Wort verstehen. Das Grosse, was vom Schauspieler verlangt wird, ist eben: Schein der Natürlichkeit in der absoluten Deutlichkeit. Um des Himmels willen darf nicht der geringste Rest bleiben. Denn das Publikum findet keine Zeit, sich beschaulich mit der Ausdeutung eines Fragezeichens zu befassen. Es hat genug zu thun, die vernommenen Einzelglieder zu einer fortlaufenden Kette aneinanderzureihen. Da braucht nur ein Glied zu fehlen und der konsequente Zusammenhang wird unwiederbringlich aufgehoben. Das restlose Apperzipieren eines jeden Wortes mitsamt der darstellerischen Begleiterscheinung, und das Zusammenfügen des Einzelnen zu einem Gesamtverlauf ist schon an sich eine gewisse Arbeit, die unser heutiger Theaterbesucher durchweg recht unwillig

und die er sicher nur dann leistet, wenn der Bühnenkünstler ihm jedes Detail recht eindeutig und leicht zugänglich ausgiebt. Man vermag sich wirklich von der Bequemlichkeit des Publikums nur schwer einen Begriff zu machen. Dass es allerdings auch andererseits wieder recht feinfühlig sein kann und sich gegen allzu Derbes, Deutliches verstimmt auflehnt, darf nicht bestritten werden. Die Aufgabe des Schauspielers, hier das Richtige zu treffen, ist eben ungemein schwierig.

Eine hervorragende Rücksicht seitens des Regisseurs gebührt infolgedessen der klaren Herausarbeitung der Exposition, deren Angaben natürlich nicht stets nur in den Anfangs-Scenen, sondern häufig über die ersten Akte, ja manchmal mehr oder weniger über das ganze Stück verstreut sind. So empfindet man es mit Recht oft sehr unangenehm, dass im Theater die ersten Auftritte oder doch die ersten Worte fast immer verloren gehen — gerade sie, die meist für den Verlauf der Handlung die grösste Wichtigkeit haben, wenn auch manche an der Praxis geschulte Dichter schon soweit mit dieser Thatsache rechnen, dass sie ohnehin dem Eingangsdialog geringere Bedeutung geben. Der Grund für diese Unzuträglichkeit liegt teils in dem wenig schicklichen Zuspätkommen, teils in der erst allmählich abflauenden Unruhe der Zuschauermenge. Abgesehen davon, dass sich die Schauspieler — wie es allerdings leider nur selten geschieht — gerade in den Anfangsscenen beson-

ders deutlicher Ausdrucksmittel bedienen sollten, kann man den Uebelstand wohl nur dann einigermassen beseitigen, wenn man nach dem ersten, deutlich vernehmbaren Klingelzeichen unnachsichtlich die Thüren schliesst oder doch die Nachzügler wenigstens bis zum ersten Aktschluss im Parterre-Gang stehen bleiben lässt und auch nach dem zweiten Klingelzeichen noch eine kurze Weile mit dem Vorhangziehen wartet, bis sich das Geräusch im Hause vollständig gelegt hat.

Das Herausheben des für den Verlauf der Handlung Wichtigen, das Markieren der verschiedenen Etappen in der Entwickelung der dramatischen Geschehnisse, in der Entwickelung der verschiedenen Figuren, die eben jene ganz bestimmte Entwickelung bedingen, bleibt also die vornehmste und dankbarste Thätigkeit des Regisseurs. Wie Paul Lindau in seinem sehr lesenswerten Buche „Vorspiele auf dem Theater" erzählt, besitzt er das Regiebuch eines von seinem Freund und Lehrer Heinrich Laube in Scene gesetzten Stückes mit all seinen Streichungen und Randbemerkungen. Hier sind sämtliche auf die Haupthandlung bezüglichen Vorbereitungen, die sich in der Dichtung in so und so viel Scenen verstreut finden und die oft weit auseinanderliegen, von Laube blau unterstrichen — einzelne Wendungen, ja einzelne Wörter, auf die später irgendwie einmal Bezug genommen wird, schwarz angemerkt und mit der Notiz „Siehe Akt x, Scene g" versehen. Und so soll es sein. —

Die grosse Frage aber, wie dies unbedingt erforderliche Markieren gewisser Partieen nun im allgemeinen und für jede besondere Stelle zu geschehen hat, ist allerdings theoretisch und noch viel weniger praktisch nicht so ganz leicht zu lösen. Es liegt zunächst nahe, die grössere Aufmerksamkeit des Zuhörers durch eine Abweichung von der Normallinie der Intensität nach oben oder nach unten, das heisst durch lauteres oder leiseres Sprechen zu erregen. Diese an sich so natürlich scheinenden Mittel des überlauten Schreiens und überleisen Flüsterns enthalten jedoch die Tendenz der Undeutlichkeit und sind daher nur mit grösster Vorsicht und mit grösster Kunst anzuwenden.

Weit mehr Wirkung dürfte man dagegen von der Normallinie des für das Ganze oder für den speziellen Fall gebotenen Tempos nach oben oder unten, das heisst durch schnelleres oder langsameres Sprechen, auch wohl durch allmähliches Crescendieren und Decrescendieren — oder vielleicht noch besser durch Einschnitte (Pausen) in den gleichmässigen oder ungleichmässigen Fluss der Sprache, das heisst durch Unterbrechungen, durch Vorhalte erzielen.

Diese letzten Methoden lassen, hin und wieder geschickt durch eine Vermehrung oder Verminderung der Tonkraft unterstützt und zur rechten Zeit mit- und durcheinander angewandt, alle nur denk-

baren Nuancen und Schattierungen der Stimme zum Verdeutlichen des Dichtergedankens zu.

Nur muss der Schauspieler bei der Wahl seiner Mittel stets darauf achten, von welchem Platze der Bühne aus und in welcher Richtung er spricht. Es bedarf natürlich zur Erzielung der absoluten Deutlichkeit zum Beispiel einer ganz anderen Sprechweise, ob ich im Hintergrunde etwas zum Fenster hinausflüstere oder vorne an der Kulisse einen Jambenmonolog ins erschrockene Publikum schicke.

Ein weiteres Mittel zum Hervorheben besonders von grösseren Partieen des Stückes liegt im Anordnen der Gruppen. Die alte Forderung des „bewegten Bühnenbildes" ist im Prinzip durchaus berechtigt. Sie entspringt der Wesenheit des Dramatischen: Drama ist Handlung — Handlung ist Bewegung. Zu bekämpfen ist nur so alter Regelkram wie: ein Gespräch, das links angefangen, muss rechts enden. Zweckvolle, angemessene Veränderungen innerhalb der Gruppen oder auch mit einzelnen Gruppen als Ganzes bieten hingegen dem Regisseur ausgezeichnete Handhaben zur dynamischen Schattierung des ganzen Dialogs und damit zum Verdeutlichen der dramatischen Verwicklung. Ein plötzliches Aufspringen an richtiger Stelle, das Platznehmen eines Erzählenden oder der gesamten dazu gehörigen Gruppe, ein Gang durch das Zimmer, ein augenblickliches Abwenden, ein Blick zur

Thür, durch die man jemand erwartet u. s. w., unterstützen und unterstreichen das gesprochene Wort bei mass- und zielvoller Anwendung ganz ungemein.

Der Regisseur und der Künstler hat natürlich den Gruppen als solche und in ihrer Aufeinanderfolge eine scheinbare Natürlichkeit zu suggerieren und vorwiegend darauf zu achten, dass die Veränderungen nicht mit den allmenschlichen oder gesellschaftlichen Gepflogenheiten in Widerspruch stehen.

Im ganzen wird auf unsern deutschen Theatern zu viel und zu lange auf einem Fleck gestanden. Dies gilt namentlich für Auftritte, die Unterredungen auf einem freien Platze, auf der Strasse oder im Garten bringen. Hier wirkt das längere Nebeneinanderstehen recht unnatürlich, steif und monoton. Allerdings muss der Schauspieler bei freierer Bewegung auf der Scene wissen, was er mit seinem Körper, mit seinen Gliedern zu machen hat, um gefällig, um charakteristisch und wahr zu erscheinen. Auch darf er nicht aus Gedächtnismangel an das Zauberloch des Souffleurs gebannt sein.

Gerade in diesen Fragen ist dem Scharfsinn und der Einsicht des nachschaffenden Regiekünstlers ein weites Feld gelassen. Denn nur selten wagt sich der Dichter selbst mit genauen Vorschriften auf dieses schwierige Gebiet. Die Ajour-Fassung einer Scene oder Scenengruppe mittelst zielvoll angeordneter und ebenso zielvoll veränderter Grup-

pen überlässt er besser dem kundigen Leiter der Inscenierung.

Aehnlich beantwortet sich die häufig aufgeworfene Frage, ob der Schauspieler in das Parterre spielen und sprechen soll. Grundsätzlich ist alles auffällige Reden und Thun zum Publikum hin, wie schon Aristoteles sagt, unstatthaft. Voraussetzung des dramatischen Geschehens auf der Bühne bleibt stets, dass die Leute, die da spielen, unter sich sind, und dass gleichsam nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, um den Zuschauern Gelegenheit zu geben, den Hergang mit anzusehen. Wenigstens muss es diesen Anschein haben. Thatsächlich kommt aber der Schauspieler ohne die nötige Rücksicht auf das Publikum nicht zu seinem Ziel. Er hat Konzessionen zu machen.

Wieweit er hierin nun im einzelnen Falle gehen darf und muss, ist wieder Sache des künstlerischen Taktes. Jeder Kompromiss erfordert ja schliesslich in erster Linie Takt. Und die Bühnenkunst steht nun einmal auf einem solchen Kompromiss zwischen der Natur und den Bedingungen des Theaters. Goethes bureaukratische Verordnungen treffen in diesem Sinne wohl noch heute das Richtige, wenn es da heisst: „Nur scheinbar haben die Künstler miteinander zu sprechen, thatsächlich müssen sie aber doch fürs Publikum reden, jedoch so, dass das Publikum die Meinung gewinnt, sie sprächen ganz unter sich."

Iffland soll im Einhalten dieses notwendigen

Kompromisses eine grosse Kunstfertigkeit besessen haben. Wie uns seine kritischen Zeitgenossen überliefern, pflegte er es im Zwiegespräch fast immer zu vermeiden, der mit ihm redenden Person gerade gegenüber zu stehen und sie mit vollem Gesicht anzustarren. Die Bemerkung des französischen Kunstrichters „Ecouter en face annoncerait plutôt de la stupidité que de l'attention" ist eben durchaus richtig. Iffland liebte es daher, gewöhnlich eine etwas schiefe Stellung gegen den Mitspieler einzunehmen, sodass sein Gesicht gegen den Sprechenden ins „halbe Profil" kam und seine Augen nur gegen ihn gewandt, nicht direkt auf ihn gerichtet erschienen. Dadurch gelang es dem Künstler, sich den Zuschauern gegenüber häufiger en face zu zeigen und die aus naheliegenden Gründen so verrufene Profilstellung zu umgehen.

Es gehört überhaupt zu den allerschwierigsten Fragen der gesamten Schauspielkunst, in welcher Ansicht gewisse Mienen und Bewegungen am besten erscheinen. Denn keine Wendung oder Verrückung des Standpunktes ist hier ganz gleichgiltig.

Nun hat sich aber aus dem prinzipiell gewiss richtigen Bestreben, möglichst eindeutig zu werden, namentlich im komischen Fach insofern ein Zuviel des Guten herausgebildet, als die Darsteller ihre Pointen auf Kosten ihrer Mitspieler und damit auf Kosten des Stückes und seiner einheitlichen Wirkung nur zu oft unterstreichen und bis ins

Masslose übertreiben. Da pflegt man Gewohnheitsworte und bestimmte scherzhafte Redensarten buchstäblich zu Tode zu hetzen, das Schnupfen und dergleichen Angewohnheiten zu wiederholen, komische Wendungen mit Zusätzen zu verbrämen, ganze Extemporés einzufügen, sogenannte „Nuancen" an passenden und leider so oft nicht passenden Stellen in aufdringlicher Weise anzubringen und möglichst dick aufzutragen. Das alles mag in burlesken Operetten und Schwänken noch gehen. Aber schon in litterarischen Lustspielen hat der Regisseur derartige Ungehörigkeiten auf das strengste zu verbieten. Und wenn ein sonst vorzüglicher Berliner Schauspieler in seiner allerdings ausgezeichneten Darstellung dem unsterblichen Schmock aus Meister Freytags „Journalisten" noch allerlei Eigenes an- und aufhängt, so ist dies Verfahren als unkünstlerisch durchaus zurückzuweisen. Ebenso sollte man im allgemeinen mit den typischen Attributen gewisser Stände und Altersklassen etwas sparsamer verfahren. Das unter den Rockschössen hervorlugende rote Taschentuch des Bureaudieners und Aehnliches haben ihre Wirkung nachgerade eingebüsst. Bei wirklich schöpferischen Darstellern bedarf es solch typischer, verbrauchter Charakterisierungsmittel heute nicht mehr.

Neben vielen anderen Requisitenthorheiten und Gedankenlosigkeiten, die Paul Lindau in seinem schon erwähnten Buche aufzählt und die man leicht beliebig vermehren könnte, möchte ich

die Regisseure schliesslich ganz kurz noch auf eine Sache hinweisen, die eigentlich immer falsch gemacht wird: ich meine das geradezu alberne Markieren der Vornehmheit im allgemeinen und das standesgemässe Benehmen der Militärpersonen im besonderen: Der Aristokrat und der Soldat aller Grade wirken von der Bühne herab meist nichts weniger als natürlich, sondern unfreiwillig komisch, weil dort die prätentiöse Vornehmheit, hier die sogenannte Schneidigkeit stets ins Burleske übertrieben wird. Ganz schlimm steht es ferner beim Militär mit den Ehrenbezeugungen. Wenn ein Untergebener von einem Vorgesetzten einen Befehl erhält, so steht er stramm. Dies geschieht wohl, allerdings meist sehr gezwungen, auch auf der Bühne. Dann pflegt er aber entweder fast regelmässig grüssend abzugehen oder schon bei der Rede seines Vorgesetzten wie ein alter Gefängniswärter die Hand an die Mütze zu legen. Das ist gänzlich unmilitärisch. Wir Deutschen vertragen das nicht. Gegrüsst durch Anlegen der rechten Hand an die Kopfbedeckung wird bekanntlich nur, wenn man einem Vorgesetzten begegnet. Bekommt man einen Befehl im Stehen, so macht man Kehrt und verschwindet. Das weiss jedes Kind, nur die Schauspieler auf der Bühne nicht.

* *

*

Ferner mögen hier noch kurz zwei Dinge berührt werden, die nicht unmittelbar in die Regiethätigkeit gehören, deren sehr wünschenswerte Abstellung aber doch nur die Spielleitung zu bewerkstelligen vermag. Ich meine das Herausrufen der Schauspieler auf offener Scene und die Dacapos einzelner Gesangsnummern in Possen, Operetten und Opern. Kein Mensch wird dem Publikum einen spontanen Applaus vor offenem Vorhang verargen oder gar verbieten. Nur quittiere der Künstler dafür hinter der Scene und schenke uns die mehr oder weniger eckige Verbeugung. Er zerreisst dadurch allemal das Gesamtbild und stört die Illusion. Ein Schauspieler, der es fertig bringt, im höchsten Affekt davonzustürzen und gleich darauf mit mildem Lächeln, die rechte Hand auf dem Magen, für den Beifall des Hauses zu kratzfüsseln, handelt schon dem Dichter gegenüber geschmacklos, taktlos. Ganz davon abgesehen, dass er dadurch seinen Mitspielern immer einige sehr peinliche Sekunden bereitet. Der Regisseur hätte also diese Unsitte aus rein künstlerischen Gründen bei Strafe zu verbieten.

Ueberhaupt sollte er, für gewöhnlich wenigstens, auch nach den Aktschlüssen den Vorhang nicht noch ein- oder mehrere Male wieder heben und die Schauspieler ihre Verbeugungen machen lassen. Die Art und Weise, wie sie sich für den Applaus erkenntlich zu zeigen pflegen, steht fast niemals im Einklang mit der eben noch dargestell-

ten Rolle. Der Künstler dankt in jedem Falle mit den Ausdrucksmitteln des modernen Gesellschaftsmenschen. Und das ist unangebracht, unkünstlerisch. Er hat auf den Brettern nur als diese oder jene ganz bestimmte Dichterfigur zu erscheinen. Wenn er nun aber nach jedem Aktschluss im wahrsten Sinne aus der Rolle fällt, so stört er den Eindruck der durch ihn verkörperten dramatischen Persönlichkeit und ihrer Handlungsweise. In der Schauspielerei, wo Künstler und Kunstwerk dieselbe Körperlichkeit haben, muss der Menschendarsteller um so peinlicher darauf bedacht sein, nicht aus der Scheinwelt der Bühne herauszugleiten, indem er nach Belieben zu Zeiten die Rolle aus- und den Künstler oder, wenn man will, den Menschen einschaltet. Schliesslich sieht man doch auch kaum einen triftigen Grund dafür ein, dass der Mime, der doch nur einen, allerdings wesentlichen Teil des gesamten Bühnen-Organismus darstellt, nach jedem Akt höchst persönlich die Huldigungen der Zuschauer entgegennimmt und so all die Anteile der übrigen Faktoren im Theatergetriebe und besonders die dem Dichter zukommende Dankesschuld auf seinen Scheitel häuft.

Gerade wie den Hervorruf würde der wahre Kunstfreund gewiss gern auch das Dacapo beliebter Gesangsnummern aus ästhetischen Rücksichten vermieden sehen. Das Verlangen nach sofortigem Wiederholen von Einzelheiten, das manchmal gewiss den allerbesten Regungen des Publikums ent-

spricht, und für den Autor und vortragenden Künstler etwas sehr Schmeichelhaftes in sich trägt, hat aber seine grossen Gefahren, ja Nachteile, die den einen grossen Vorzug, beim zweimaligen Hören noch mehr in die Feinheiten und damit in das Verständnis der Leistung eindringen zu können, mindestens wett machen. Eine im wahrsten Sinne spontane Wirkung erzielt eine Leistung des reproduzierenden Künstlers nur beim ersten Genuss. Das zweite Mal liefert, abgesehen von unbedeutenden Varianten in den Details, ja immer nur eine Wiederholung des ersten Males: also, wenn man will, eine Kopie, eine Nachahmung. Man braucht dabei gar nicht einmal an den schauspielerisch total unfähigen Bötel zu denken, der in den üblichen Dacapos der Troubadour-Stretta stets bei derselben Note automatenhaft das Schwert zieht und allemal zum Schluss mit erhobenen Armen davonstürzt. Nein — auch wirkliche Künstler haben sich die Art ihrer Darstellung so festgegründet und bei aller scheinbaren Ursprünglichkeit doch so genau zurechtgelegt, dass sie uns immer dasselbe oder wenigstens ein ganz ähnliches Bild geben, sich also thatsächlich wiederholen. Und hierin liegt ein abspannendes, die Wirkung beeinträchtigendes Moment. Die Einzelheiten in den Mienen und Bewegungen, namentlich einige charakteristische, die ja immer da sind und auch immer da sein müssen, scheinen uns zum zweiten Male nur eine Nuance stereotyper, gemachter, konstruierter. Der Reiz

der Neuheit, des Originalen, der Eindruck des aus dem Augenblick Geborenen fehlt. Im Konzertsaal ist es daher aus guten Gründen in der letzten Zeit Mode geworden, die applaudierten Vorträge nicht einfach zu wiederholen, sondern an dem betreffenden Abend noch nicht gehörte Kunstwerke als Zugabe folgen zu lassen. Hat uns nun aber einmal eine Kunstleistung derart angesprochen, dass wir sie von neuem hören möchten, so sollten wir sie, wenn es uns auf das Werk selbst und nicht etwa auf die ganz besondere Interpretations-Manier des Vortragenden ankommt, von einem andern Künstler darstellen lassen. Wir geniessen auf diese Weise ein- und dasselbe Kunstwerk im Spiegel mehrerer künstlerisch empfindender Individualitäten, was natürlicherweise für uns selbst eine Vertiefung des Gesamteindruckes, also eine Erhöhung des Genusses zur Folge hat. Es ist daher bedeutend fruchtbarer, sich ein wertvolles Drama auf verschiedenen Bühnen als mehrfach hintereinander auf derselben Bühne anzusehen.

Im Theater ergeben dann die Wiederholungen einzelner Gesangsnummern noch den Missstand, dass die Handlung unterbrochen wird und für kürzere oder längere Zeit ganz zum Stillstand kommt. Nun ist allerdings bei den meisten Operetten und Possen, ja auch bei manchen Opern in diesem Sinne nicht viel zu verlieren. Wenn aber der Lohengrin in der Pariser grossen Oper nach dem stürmisch applaudierten Schwanenliede von neuem den Fuss

in den Nachen stellt und den heiligen Vogel nochmals segnend entlässt, während doch die übrigen Herrschaften schon sehr ungeduldig auf sein Eingreifen warten, so haben wir es hier mit einer ästhetischen Ungeheuerlichkeit zu thun, die bei der Theaterleitung und bei dem Sänger die wünschenswerte Kenntnis des Wagnerschen Kunstprinzips, überhaupt ganz allgemein den nötigen Kunstverstand sehr vermissen lässt.

VII.

Hat der Regisseur sich mit dem Inhalt des Stückes derart bis ins Kleinste vertraut gemacht, dass er den inneren und äusseren Verlauf völlig beherrscht und die einzelnen Bilderketten mindestens in ihren Umrissen deutlich vor seinen geistigen Augen sieht, so schreitet er vom ästhetisch-intellektuellen zum ästhetisch-praktischen Teil seiner Aufgabe dadurch fort, dass er sich noch vor Beginn der Einstudierung das massgebende Regiebuch herstellt. Dies wichtige Dokument enthält den Plan für die Bühnenerscheinung des Werkes, gleichsam den Grundriss, über den sich die dramatische Dichtung erheben soll. Dass natürlicherweise hier und da auch noch später mitunter sogar recht erhebliche Veränderungen an diesem Entwurf zu machen sein werden, liegt auf der Hand und wurde schon oben mehrfach andeutend erwähnt. Der Dichter als Bauherr und die Vertreter der Hilfskünste haben ja immerhin auch ein Wort mitzureden. Selbst wenn im grossen und ganzen schon vor der Inangriffnahme des Gebäudes vom Regisseur als verantwortlichem und betriebskun-

digem Generalunternehmer die Grundzüge mit den übrigen Faktoren vereinbart sind und das verfügbare Material, seine Quantitäten und Qualitäten, gehörig in Rechnung gezogen wurden, so können sich doch gewisse Verschiebungen immer noch dadurch als nötig erweisen, dass die Zusammenfassung aller Einzel-Leistungen und -Bestrebungen in der Praxis, in der Bühnenwirklichkeit nicht das einheitliche Bild liefert, das man sich theoretisch gemacht hat und in der Praxis, in der Bühnenwirklichkeit möglichst zu erzielen wünscht. Den Ausschlag giebt in letzter Linie nicht die Phantasie des Regisseurs und seiner Hilfsarbeiter, sondern allein die B ü h n e n w i r k u n g. Erst mit Schluss der letzten Probe vor der Hauptprobe ist das Regiebuch, dieser gewiss recht mangelhafte, aber doch einzig mögliche Beleg der Aufführung, und damit des dramatischen Kunstwerks in seiner eigentlichen Vollendung abgeschlossen. Die Hauptprobe selbst liefert die Möglichkeit einer letzten zusammenhängenden Kontrolle. Im übrigen ist sie und nicht die eigentliche Premiere die erste Aufführung des Stückes.

Es gilt nun mit Recht als sehr wünschenswert, dass der Verfasser bei der Bühneneinrichtung seines Werkes, beim Umgiessen der künstlerischen Gesamtidee in die schau- und hörbare Form, beteiligt, das heisst, wenn auch nur als sekundär thätige Persönlichkeit auf den Proben zugegen ist. Denn das verantwortliche Scepter führt, wenigstens bei

uns in Deutschland, allein der Regisseur. Pflicht und Billigkeit erheischt es daher — und das kann gar nicht oft genug betont werden — den eigentlichen Leiter der Aufführung auch von seiten des Publikums als solchen zu respektieren. Und es ist eine grobe, von Unkenntnis der Verhältnisse getragene Nachlässigkeit der deutschen Theaterbesucher, die ganze Summe von Anerkennung auf den Schauspieler und damit auf die Persönlichkeit zu schlagen, die doch eigentlich nach dem Dichter und Regisseur erst als dritte in Frage kommt.

Der Verfasser hat sich nun im allgemeinen auf private Besprechungen mit dem Leiter der Aufführung, auf ein Zustimmungs- und Vetorecht zu beschränken. Nie oder sehr selten sollte er sich direkt an die Schauspieler oder an die technischen Beamten wenden. Er weiss eben zu wenig Bescheid, worauf es in den verschiedenen Phasen des Probierens besonders ankommt, um möglichst schnell und praktisch zum Ziel zu gelangen. Dazu fehlen ihm, wie die Dinge bei uns liegen, meist die Organe und die Gewandtheit, mit der Bühnenwelt zu verkehren. Er kennt die technischen Ausdrücke, die Schlagworte des Bühnenjargons nicht oder ungenügend und würde sich dem Künstler gar nicht verständlich machen, seine Wünsche, Beobachtungen und Empfindungen gar nicht einmal weitergeben können. Und was nützen in der Praxis die schönen Begriffe, wenn sich nicht zur rechten Zeit das Wort, das

Schlagwort, einstellt. Das alles kann der Regisseur viel besser und kürzer. Mit Schauspielern ist innerhalb ihrer Kunstübung überhaupt sehr wenig leicht zu verkehren. Der Autor, dessen Thätigkeit hinter den Kulissen Mitwirkende und Spielleiter deshalb sehr skeptisch gegenüberstehen, weil sie nur selten gewillt sind, ihm in bühnentechnischen Fragen irgend eine Entscheidung einzuräumen, versteht es eben meist am allerwenigsten. Was hier nötig ist, muss daher notwendigerweise der Regisseur machen: sein Helfer, sein künstlerischer Beirat — der ausführende, verantwortliche Minister der dichterischen Majestät.

Diese seine hohe und verantwortungsvolle Stellung gegenüber dem Verfasser zeigt sich besonders in der dem Wesen seiner Künstlerschaft entsprechenden Vollmacht, den gegebenen Text im Sinne der Bühnenwirkung selbst zu ändern oder doch Abweichungen, die sich meist auf sogenannte Striche oder auch auf Zusätze beziehen, dringend zu erbitten. Hier sollte, namentlich der angehende Dramatiker, nicht prüde sein. Hat er das seltene Glück, einem wirklich erfahrenen und tüchtigen Regisseur zu begegnen, so darf er sich meist in den beruhigenden Gedanken wiegen: Der gerissene Bühnenpraktiker hat meistens recht. Ernst Wichert, der in dieser Hinsicht eine vierzigjährige Erfahrung in die Wagschale legen konnte, sagte mir einst in seiner klugen, liebenswürdigen Art: „Sollte es dem jungen

Dichter auch noch so schwer werden, diese oder jene schöne und wichtige Stelle — denn sein ganzes Stück enthält für ihn ja nur schöne und wichtige Stellen — einfach preiszugeben, so mag er sich gelassen dreinfinden, wenn sein Vertreter, der Leiter der Inscenierung, der hier allein objektiv und daher kompetent ist, die begründete Ansicht hat, dass diese oder jene Partie zum Wohl des Ganzen fallen müsse. Meistenteils — und das ist meine durchgängige Erfahrung — wird es zu seinem und seiner Arbeit Glück ausschlagen." Einen künstlerischen Gedanken zu dramatischer Ausgestaltung konzipieren, in eine innere Form bringen und niederschreiben — und dies selbe Produkt dann auf der Bühne gesprochen hören und gemimt sehen, von Menschendarstellern inmitten einer schein-wirklichen Welt: ist sicherlich durchaus zweierlei. Erst lange Jahre praktischer Bühnenerfolge oder -nichterfolge — das bleibt sich ziemlich gleich — bringen den dramatischen Dichter allmählich und dann auch nur bis zu gewissem Grade dahin, den eigentümlichen Verhältnissen der Bühne soweit Rechnung zu tragen, dass er dem Regisseur schon einen annähernd bühnenfertigen Text in die Hand zu drücken vermag.

Anders liegen diese Dinge in Frankreich, in P a r i s. Hier ist der Dichter der Chef-Regisseur seines Stückes, während der eigentliche Regisseur zu seinem Amanuensis herabsinkt. Der Autor wohnt nicht nur sämtlichen Proben bei, sondern

leitet sie bis ins Letzte und Kleinste, streicht, ändert, macht die nötigen Zusätze selbst und erbittet sich höchstens einmal vom Direktor oder vom Träger dieser oder jener Rolle einen Rat.

Dies französische System hat neben dem offenbaren Vorzug, dass die Absichten des Dichters, der auf diese Weise den praktischen Spielleiter in Personalunion mit sich vereinigt, viel eindeutiger und vollständiger in die Erscheinung treten — aber doch den grossen Nachteil, dass der Dramatiker durch seine Bühnenthätigkeit zuviel Handwerker wird und die unbedingt nötige ideale Ferne verliert. Er steht zu sehr in den praktischen Dingen drin, bleibt auch zu leicht im Wust der Einzelheiten und Kleinigkeiten stecken und lässt über den vielen Sonderdingen das Ganze aus dem Auge: für den Augenblick und für später, für die gerade vorliegende Arbeit und besonders auch für seine folgenden Werke. Fast immer wird es durch die allzu genaue Kenntnis der Bühnenpraxis und Bühnenwirklichkeit zu einer Knebelung des freien künstlerischen Schaffens kommen.

Die Stücke Sardous, der ein glänzender Inscenierer ist, liefern in diesem Sinne den allerbesten Beweis. Man spürt im Thun der Personen und in der Führung der Scenen nicht nur den Dramatiker, sondern stets auch den Regisseur. Und das ist falsch. Den wirklich guten Regisseur merkt man überhaupt nicht. Wenigstens als Selbstzweck und im einzelnen nicht. Die

unauffällige Selbstverständlichkeit der Gesamtleistung giebt uns allein den Massstab für die richtige Thätigkeit des Leiters.

In Paris sind fünfzig, sechzig, ja achtzig und neunzig Proben keine Seltenheit, fünfundzwanzig bis dreissig das mindeste. Dies wird nur aus den Pariser Verhältnissen heraus möglich. Zunächst ist in Paris der Erfolg das Leben, der Misserfolg ein für allemal der Tod des betreffenden Stückes: es heisst daher keine Mühe scheuen. Dann hat man ja auch bei dem geringen Repertoirwechsel der meisten Pariser Theater, die häufig mit einem, höchstens mit zwei Stücken in der laufenden Saison auskommen, Zeit und Musse zur Einstudierung genug. Und schliesslich stellt das französische Theaterpublikum an das Zusammenspiel ganz aussergewöhnlich hohe Anforderungen. Bei unserem deutschen System des wechselnden Repertoirs und bei unserm Gastspiel-Betrieb ist eine derartig ausgiebige Art, zu probieren, undenkbar. Die Zeit reicht kaum für den zehnten Teil der Proben.

Beide Methoden haben nun, abgesehen von ihrer Einwirkung auf den Dichter, auch sonst noch ihre Vorzüge und Nachteile. Was man in Paris an Exaktheit und äusserer und innerer Tadellosigkeit gewinnt, das wird bei uns in Deutschland durch Frische und Ursprünglichkeit ersetzt. Natürlich will ich damit unserm durchschnittlichen Provinztheater-Treiben nicht das Wort reden, wo schon deshalb von Frische und Ursprünglichkeit keine

Rede sein kann, weil meist die Beherrschung des Dialogs und das exakte Funktionieren des technischen Apparates fehlt. Der Souffleur, der auf unsern Bühnen ein allseitig so absolut unerlässliches Dasein führt, ist in Paris unbekannt.

* *
*

Da vom Schauspieler im ganzen zwei wesentliche Aufgaben zu leisten sind, eine r e z e p t i v e : die vollständige Apperzeption der dichterischen Leistung, und eine p r o d u k t i v e : die Nachschaffung des dem Dichter Nachgeschauten, so zerfallen die unmittelbaren Vorbereitungen zur Darstellung notwendigerweise in zwei Teile. In die L e s e p r o b e n und häuslichen Studien, wo der innerste Mittelpunkt des Gesamtkunstwerks, die Idee des Ganzen und das Grundwesen der handelnden Personen, ihr Thun und Lassen mit- und nebeneinander ergriffen, und die B ü h n e n p r o b e n , wo das Einzelne verabredet, in mehr praktischer Weise vorbereitet und nach und nach zum Ganzen zusammengeschlossen, wo die E r s c h e i n u n g s f o r m festgelegt wird.

Mit dem nach groben Umrissen eingerichteten Regiebuch geht also der Regisseur zu der Lese- und sagen wir ruhig S t r e i c h probe. Hier treten dem Leiter der Aufführung zum ersten Male die verschiedenen schauspielerischen Individualitäten gegenüber, mit denen er im wesentlichen beim Aus-

gestalten des Dichtwerks zur Bühnenmässigkeit zu rechnen hat, und hier ist daher der passende Ort, wo die hauptsächlichsten Textkorrekturen von kleinen gelegentlichen Zusätzen und Auslassungen bis zu vollständigen Strichen vorgenommen werden müssen, soweit dies nicht schon bei der Herrichtung des Regiebuches geschah. Erst auf der Leseprobe entsteht also der eigentlich bühnengiltige Text, wenn auch, wie schon mehrfach angedeutet, die Aenderungen im kleinen und einzelnen, ja gegebenenfalls selbst auch in wichtigeren Punkten, bis kurz vor der Aufführung fortdauern können und meistens auch in der That fortdauern. Auf der Leseprobe kommt doch nur erst das gesprochene Wort und eine gewisse Phantasiethätigkeit des Leiters und der mitwirkenden Künstler in Frage, während auf der Bühne dann noch die Scheinumwelt mit wieder anderen, hier und da noch nicht genügend berücksichtigten Bedingungen hinzutritt.

Die Leseprobe soll eine vollständige Zergliederung des Dichtwerks mit Rücksicht auf die Gesamtgestaltung durch den Regisseur liefern. Wunde Stellen, denen auf diese oder jene Weise nachgeholfen, denen ganz besondere Beachtung geschenkt werden muss, sind besonders zu besprechen — wichtige Momente im ganzen, für alle, und im einzelnen, für einige, aufzuzeigen. Da ist über den Stil der Darstellung, wovon weiter unten noch ausführlicher zu handeln sein wird, über das Tempo des weiteren zu reden. Auf kleine, aber bedeutsame

Aeusserlichkeiten, so auf die richtige und gleichmässige Aussprache der Fremdwörter, überhaupt auf eine exakte Behandlung etwa vorkommender fremdsprachlicher Sätze, zu achten. Dann muss hier auf der Leseprobe besonders die Grundauffassung der einzelnen Rolle im Verhältnis zum Ganzen und zur Individualität des einzelnen Künstlers festgelegt werden. Bei alledem giebt der Dramaturg, der Regisseur ausschliesslich den grossen Anreger ab. Das Ausgestalten in den Details machen schon die Darsteller selbst. Er allein steht auf mehr wissenschaftlichem Sokkus oder Kothurn über der Sache. Er übersieht den gesamten Apparat und kann so selbst den grössten Künstlern, die immer durch ihre besondere Künstlerschaft beengt sind, noch erfolgreiche Anweisungen geben.

Den Leseproben, die neben den kurz besprochenen noch den Hauptzweck haben, allen Beteiligten einen Gesamtüberblick über das Stück zu gewähren, haben sämtliche im Spiel beschäftigten Künstler, also ausser dem Regisseur, seinem Stellvertreter und dem Inspizienten die Vorstände der technischen Ressorts, der Maschinenmeister, Beleuchtungsinspektor, bei Kostümstücken auch der Garderobenchef, der Bühnenschneider, gegebenenfalls sogar der Friseur beizuwohnen. Dann sollte ferner diese erste Probe der besseren Uebersicht halber nicht aus den Rollenheften, die bekanntlich nur den Text der betreffenden Partie und zur Ergänzung die sogenannten Stichworte führen, sondern aus

vollen Exemplaren abgehalten werden. Der Verlauf der Probe selbst hätte dann wohl praktisch in drei Teile zu zerfallen: 1. in die orientierende, sehr wichtige Vorlesung des Stückes durch den Dichter oder den Regisseur — gegebenenfalls mit letzten Bemerkungen des Dichters, der dann die Leitung des Weiteren endgiltig an den Regisseur abgiebt; 2. in das Lesen mit verteilten Rollen: Streich- und Interpretationsprobe mit anschliessenden Lektionen — wenn nötig auch das Umbesetzen von Rollen; 3. in das Lesen mit verteilten Rollen des nunmehr vorläufig festgelegten Bühnentextes.

Schon Seydelmann schlug als Regisseur des Stuttgarter Hoftheaters zwei Leseproben vor, in denen einmal der Regisseur und einmal die Mitglieder lesen sollten. Doch fand der eifrige, allem handwerksmässigen Thun abholde Künstler sogar bei seinem Kollegen von der Regie mit diesem so gesunden, echt künstlerischen Vorschlag den heftigsten Widerspruch. Und noch heute wird an deutschen Bühnen vielfach ohne die Einrichtung dieser ersten, wichtigen Verständigungsproben gearbeitet. Ja, der Jammer geht sogar so weit, dass gleichgiltige, besonders ältere Mimen, die vielleicht nur ganz zu Anfang in einer nicht allzu grossen Rolle beschäftigt sind, nach dem Ausgang des Stückes befragt, keine Auskunft zu geben wissen, trotzdem es schon so und so oft unter ihrer eigenen Mitwirkung über die Bretter gegangen. Sie haben eben das Werk niemals ganz gesehen oder gelesen. Mir

selbst passierte es bei den letzten Proben meiner Napoleon-Bearbeitung in einem Provinztheater, dass ich eine junge Liebhaberin, die eine Nebenrolle zu gestalten hatte, hinter den Kulissen über den Verlauf und die Bühnenwirksamkeit des Grabbeschen Meisterwerkes in ein Gespräch zog, wobei die kleine Dame sich ganz gegen ihre sonstige Gewohnheit äusserst abwartend verhielt. Plötzlich lief sie mir davon, um, wie ich dann später erfuhr, hilfeflehend eine ältere Kollegin zu bitten, ihr doch zur Hilfe zu kommen, da sie das Stück nicht gelesen habe, also gar nicht wisse, worum es sich handle ...

Spätestens auf der Leseprobe wäre dann auch die T o i l e t t e n f r a g e zu erörtern, damit hauptsächlich für die Damen Zeit genug bleibt, um sich gegebenenfalls die nötigen Kleider anfertigen zu lassen. Stellt doch die Theaterleitung in deutschen Landen noch heute an ihre weiblichen Mitglieder die ungeheuerliche Forderung, die entsprechenden Roben grösstenteils selbst zu beschaffen.

Das genaue Festlegen der Kostüme ist ferner schon deshalb von grosser Wichtigkeit, weil es dem Regisseur nur dann möglich wird, malerisch wirksame Gruppen zu stellen, wenn er genau weiss, in welchen Farben die einzelnen Mitwirkenden erscheinen wollen. Die Sorgfalt der Kostümwahl müsste sich demnach notwendig bis auf die Statisterie erstrecken.

Sehr bedeutende Schwierigkeiten dürften die

Regisseure in dieser Beziehung häufig mit den modernen Toiletten der Frauen haben. Der Bedingung, Farbe und Schnitt dem betreffenden Dekorationsmilieu anzupassen, entsprechen die Damen meist wohl in eigenem Interesse, wenn auch selbst hier oft persönliche Liebhaberei den Ausschlag giebt. Sonst wird aber in der Toilettenwahl vielfach auf das allergröbste gesündigt und einer billigen eitlen Selbstgefälligkeit die künstlerische Wahrhaftigkeit zum Opfer gebracht. Sehr häufig kleidet sich die Schauspielerin für ihre Rolle zu elegant, zu auffallend. Sie ist eben geneigt, alles so zu machen, wie es der Dichter und der Regisseur vorschreibt, nur nicht in der Kleidung, die allemal so ausgeführt wird, wie sie selbst, die Mode und der Schneider es will.

Ich lasse hier einmal einen massgebenden Künstler sprechen. Franz Stuck äusserte sich in einem Gespräch über „Farbenharmonie und Toilette auf der Bühne“ unter anderem ungefähr folgendermassen: „Die Schauspielerinnen richten sich leider zu oft und zu sehr nach der gerade herrschenden Modefarbe, die plötzlich in Paris oder London auftaucht, um dann sofort in Berliner und Wiener Salons, also auch auf den betreffenden Bühnen, zu erscheinen. Eine geraume Zeitlang war es Mauve, dann Violett. Später kam Blau an die Reihe. Und da fand man dann Mobiliars mit blauem Ueberzug, blaue Portièren. Dazwischen wandelten Blondinen mit tiefroten Toiletten. Das war gerade die Saison-

farbe in Paris. Und alle Damen, gleichviel welche Statur, Haut- und Haarfarbe, trugen rote Toiletten im blauen Salon, der natürlich beim Lampenlicht ins Grüne überging. Wenn man nun zwei Stunden lang auf der Bühne alles in Rot gekleidet gesehen hat, so kann man sicher darauf rechnen, dass die Augen in der dritten Stunde der roten Farbe müde geworden und auch für andere Eindrücke abgestumpft sind. Die Kontrastfarben hingegen werden, auf der Bühne wie im Leben, wenn sie in Harmonie aufeinandergereiht werden, mehr Wirkung erzielen, als wenn man gewissenhaft übereinstimmende Farben in Dekorationen, Mobiliar und Toiletten zusammenstellt."

Auch in der Toilettenfrage sollte der Spielleiter unerbittlich sein. Er allein kann, abgesehen von seinem Geschmack, von seinen Kenntnissen in der Kostümkunde und von seinem Urteil über das, was sich für diesen Augenblick gerade schickt oder nicht schickt, die relative Wirkung des einzelnen Ausdrucksmittels an bestimmter Stelle und für einen bestimmten Zweck einschätzen und daher die gehörigen Anordnungen treffen. Die sorgfältige Herstellung von Maske und Toilette bedeutet für den Schauspieler nicht allein der rein äusserlichen eindeutigeren Wirkung, sondern auch der grösseren Vollendung seines Spiels wegen ausserordentlich viel. Schon im täglichen Leben behauptet das alte Sprichwort — und alte Sprichwörter haben bekanntlich immer recht — dass „Kleider Leute

machen". Ganz besonders gilt diese Sentenz für den darstellenden Künstler. Mit der für die einzelne Rolle vorgeschriebenen Kleidung zieht der Schauspieler einen neuen Menschen an — eben den Menschen, dessen Rock er nunmehr auf dem Leibe trägt. Mit ihr nimmt eine neue Seele von seinem Körper Besitz.

* *

*

Den Leseproben sollten sich die dann folgenden Stell- und Arrangierproben, die ja eigentlich nur als ihre Fortsetzung zu betrachten sind, möglichst bald anschliessen. Denn beide haben den Charakter von Verständigungs- und Disponierproben und entsprechen dem Fundament eines Gebäudes. Liegt der Grundriss erst ein für allemal fest, dann giebt es Aenderungen nur noch in Einzelheiten.

Auf der Arrangierprobe handelt es sich nun vorwiegend um das genaue Aufstellen der Spielbedingungen für das Ensemble, um das Festlegen der einzelnen Auftritte, Abgänge, des Sichsetzens, Wiederaufstehens u. s. w. Lese- und Stellproben werden überhaupt noch mit den Rollen in der Hand abgehalten. Die grosse Pause zum Lernen liegt im allgemeinen zwischen der Stellprobe und der ersten Stückprobe, besser — namentlich wenn einigermassen Zeit vorhanden ist — aber wohl nach der ersten Stückprobe. Von seiten der Praxis wird

nämlich mehrfach vorgeschlagen, die erste Stückprobe nicht erst nach der vollständigen Beendigung der Stellprobe abzuhalten, sondern nach jedem „gestellten Akt“ gleich am nächsten Tage die erste Stückprobe desselben Aktes und Stellprobe des nächstfolgenden Aktes, und zwar auch noch mit den Rollen in der Hand, vorzunehmen: Dann ist alles noch frischer im Gedächtnis. Dies Verfahren, das ich für sehr empfehlenswert halte, erfordert aber viel Zeit, sodass es sich nur grössere Bühnen leisten können. Ein fünfaktiges Stück brauchte demnach zur Stell- und ersten Stückprobe allein schon fünf volle Tage.

So werden in der Provinz denn auch mindestens zwei Akte zur Zeit, mitunter wohl gar sämtliche Akte an einem Tage „gestellt“.

Zur zweiten Stückprobe, wo dann die feinere Ausarbeitung beginnt, sollte eigentlich jeder seine Rolle auswendig können. Auch der Regisseur arbeitet jetzt ohne Regiebuch. Sein ganzes Augenmerk richtet sich auf die Gesamterscheinung des Kunstwerks.

Die Hauptaufgabe besteht nunmehr für ihn wesentlich im Korrigieren von Einzelheiten zur Abrundung des Ganzen. Und dazu braucht er seinen Text nicht mehr. Vollständige Beherrschung des Dichterwortes ist schon deshalb für die Schauspieler unerlässliche Bedingung, weil der Regisseur an Künstler mit mangelhaft gelernten Rollen überhaupt gar nicht herankommt. Es fehlt eben die

Unterlage, über die man sich verständigen will. Hinsichtlich der exakten Beobachtung des Textes sollte der Spielleiter unerbittlich sein. Schwankungen und Unsicherheiten im Dialog, die wichtige Einzelheiten, ja ganze Scenen und Akte und damit das Stück gefährden können, müssen rechtzeitig beseitigt, Falschgelerntes, Versprechungen u. s. w. gleich beim ersten Male korrigiert werden. Es ist eine im praktischen Bühnenleben allbekannte Thatsache, dass bei der Aufführung störende Mängel und Fehler im Dialog fast durchweg bereits auf den Proben vorkommen. Allein aus diesem Grunde bleibt die sklavische Beherrschung des Wortlauts, und zwar möglichst frühzeitig, unbedingtes Erfordernis. Denn das Eintreten von Korrekturen ist bei nervösen Künstlern schon sehr bedenklich. Häufig kann das Falsch- oder Schlechtgelernte überhaupt nicht wieder gutgemacht werden. Solche Stellen sind dann auch in der Aufführung fast immer geliefert.

Möglichst bald, schon gleich auf der ersten Bühnenprobe, sollte man bei grossen Dramen mit der Disziplinierung der Massen beginnen. Da unser heutiges Publikum seiner Phantasiethätigkeit so gut wie gar nichts mehr zumutet und alles mit statistischer Genauigkeit vor sich sehen will, so gehört das Arrangement der Volksscenen zu den allerschwierigsten Aufgaben des modernen Regisseurs. In dieser Beziehung sind bekanntlich die Meininger epochemachend geworden. Sie zuerst haben die grosse Bedeutung gutgeschul-

ter Massen für die Wirkung des ganzen Stückes auf die phantasieschwachen Theaterbesucher unserer Tage erkannt und ihrer Ausgestaltung die nötige Beachtung geschenkt. Der Hauptgrundsatz des Herzogs Georg und seines Regisseurs Chronegk, als Massenführer, gleichsam als Vormimen einige wirkliche Schauspieler unter die Statistenmenge zu mischen, um durch ihr Spiel die übrigen mit fortzureissen, hat sich glänzend bewährt und wird noch heute mit Erfolg angewandt.

Das ganze Geheimnis der lebhaft und natürlich wirkenden Massenentfaltung liegt eben im Individualisieren der Masse, im Aufteilen der Masse nach Gruppen. Auch wenn alle dasselbe wollen — und die Menge will ja meist dasselbe — so äussern sich die gleichen oder ähnlichen Willensimpulse doch bei den verschiedenen Persönlichkeiten in verschiedener Weise. Die älteren benehmen sich anders wie die jüngeren — die um einen Hitzkopf gescharten anders wie die um einen mehr gelassen urteilenden Lebenspraktiker — die gewohnheitsmässigen Strassengänger anders als die später Eintreffenden u. s. w. Dem allen muss Rechnung getragen werden, damit ein wahrscheinliches Gesamtbild entsteht.

Natürlich ist bei den Massenwirkungen geschichtliche, überhaupt absolute Treue des wirklichen Geschehens nicht zu erreichen und soll auch gar nicht erreicht werden. Die Aufgabe des Regisseurs besteht darin, durch sein Arrangement der

verfügbaren Statisten den Eindruck der Masse zu erzielen. Und dies kann prinzipiell auf zwei verschiedene Weisen geschehen. Entweder man bringt thatsächlich eine grosse Menge auf die Bühne, wie es an grossen Hoftheatern, die auf Wunsch ein ganzes Bataillon Infanterie zur Verfügung haben, häufig zu geschehen pflegt. Oder man verkleinert und verengt die betreffende Scene durch geschicktes Zubauen derart, dass eine kleine, zusammegepferchte, von der einen Seite heranbrechende und sich entwickelnde Anzahl im Zuschauer die nachfolgenden, nachdrängenden Kolonnen oder Gruppen ahnen lässt und so die Illusion der Masse hervorruft. Dieses Mittel, eine Massenwirkung zu erreichen, ist das künstlerischere und auch scenisch einfachere. Leider wird auf unsern Provinztheatern fast niemals davon Gebrauch gemacht. Man jagt hier seine zwölf bis vierzehn Choristen bis in die Mitte der allerseits offenen Bühne und verlangt dann vom Zuschauer, dass er dies Dutzend Menschen für ein Armeekorps oder für eine aufgeregte Volksmenge halten soll.

* *
*

Die Stell- und erste Stückprobe leitet der Regisseur von seinem gewöhnlich neben dem Souffleurkasten aufgestellten Tisch aus. Späterhin im weiteren Verlauf ist sein Platz prinzipiell im Zuschauerraum, und zwar an verschiedenen Stellen

des Logenhauses. Natürlich hat man für eine schnelle Verbindung mit der Bühne zu sorgen, damit der Bühnenleiter, wenn nötig, auch jetzt noch dem oder jenem Schauspieler eine Stelle andeutend vorspielen kann. Dies andeutende Vorspielen, worauf sich ja der nicht schauspielende Regisseur beschränken muss und auch der darstellerisch thätige sich am besten beschränkt, wird nicht nur durchweg genügen, sondern ist die einzig richtige Methode. Es handelt sich doch in solchen Fällen um die Suggestion der künstlerischen Idee. Sie wird dem Schauspieler zunächst einmal durch das Beispiel stets deutlicher gemacht als durch die längsten und eindringlichsten Reden. Und zwar genügt ein wenn auch noch so ungeschicktes Symbol, wenn es nur charakteristisch und eindeutig ist. Das vollständige Vorspielen verwirrt. Denn genau so wie der betreffende Regisseur kann es der Schauspieler ja doch niemals treffen und soll es ja auch nicht treffen. Das Verlangen sklavischen Nachspielens ist ein direkter Unsinn. Derselbe Gedanke wird eben von verschiedenen Individualitäten verschieden zum Ausdruck gebracht. Die ganz bestimmte Geste, die bei X. die gewollte Wirkung hervorruft, drückt von Y. angewandt ganz etwas anderes oder jedenfalls nicht das Gewollte aus.

Nach den Angaben von Theaterpraktikern verwendet man bei uns in Deutschland auf ein neues Stück mit nicht zu grossen scenischen Schwierigkeiten sechs bis acht, höchstens zehn Proben, die

sich etwa so verteilen: zwei Stell- und Arrangierproben (1: I. und II. Akt; 2: III. und IV. bezw. V. Akt), zwei oder drei Detailproben, die dem Herausarbeiten der Einzelscenen, und zwei oder drei Gesamtproben, die dem ganzen Stück gewidmet sind. Den Abschluss bildet dann die Generalprobe, die mit richtiger Maske, in vollem Kostüm und mit den am Aufführungsabend verwendeten Möbeln und Requisiten und mit allen Lichtwirkungen stattzufinden hat. Sie soll die volle Sicherheit geben, und das geht nur an, wenn alles bis ins Letzte und Kleinste vorhanden ist. Besondere Wichtigkeit hat die Generalprobe für die Beleuchtungs-Effekte und für das Fallen des Vorhangs. Auch der Mann an der Gardine spielt mit. Wenn schon die Art und Weise seines Herabfallens je nach dem Charakter des Aktschlusses eine ganz verschiedene und vom Spielleiter genau anzugeben ist, so muss der Vorhang ausserdem auf den Bruchteil einer Sekunde genau funktionieren. Zu frühes, und was noch schlimmer, zu spätes Fallen kann den Aktschluss um allen Effekt bringen.

Sechs bis acht, höchstens zehn Proben!... So sollte es sein. Und doch können nur ganz wenige, vielleicht die Hoftheater und einige hauptstädtische Bühnen, selbst dies Minimum an Vorbereitung für jeden einzelnen Fall dransetzen. Wenn in der Provinz plötzlich irgend eine Grösse zu einem dreimaligen Gastspiel eintrifft, dann fehlt dem heimischen Personal einfach die Zeit, und wenn gar noch

eine musikalische Neuheit im Studium ist, auch noch der Raum zu den nötigen Proben. Die Bühne wird alsdann fast ständig von der Oper gebraucht. Die Oper geht bekanntlich immer vor. Zunächst macht sie Kasse und dann ist das Publikum im Musikdrama viel anspruchsvoller, kritischer als im Wortdrama. Dieselben Abonnenten, die an einem Freitag irgend eine stimmliche Entgleisung ihres Lieblings unangenehm empfinden, lassen sich am nächsten Freitag im Schauspiel die grössten darstellerischen Ungeheuerlichkeiten und Regieschnitzer bieten, ohne es überhaupt zu merken. Auch ist die Oper beliebter. Die Menge hat das Gefühl, sie bekommt hier mehr fürs Geld. Der Apparat ist grösser. Meist giebt es ganze Bühne, prächtige Dekorationen und Trachten, viel Menschen und grosses Orchester. Wie wenig bietet dagegen den auf Sensation ausgehenden Leuten ein modernes Drama, das oft alle drei Akte hindurch im gleichen Rahmen und oft dazu noch in einer einfachen bürgerlichen Wohnstube spielt. Was die grosse Masse will, ist Pathos. Diese Sehnsucht erfüllt das Musikdrama, wie keine andere Gattung des Bühnenspiels. So steht denn ganz natürlich das Wortdrama an den Provinztheatern durchweg an zweiter Stelle. Ja, noch mehr: es ist Lückenbüsser, Stiefkind, Aschenbrödel. Eine ganze Reihe von sogenannten Repertoirstücken wird regelmässig mit den typischen beiden Proben herausgejagt: mit einer Arrangierprobe, wo die

Aeusserlichkeiten festgelegt und der Dialog kontrolliert wird, und einer Generalprobe, wo man die ganze Geschichte über Stock und Stein hinweg wenigstens einmal zu Ende durchspielt. Die fürchterlichste Arbeit fällt hier dem Inspizienten zu. Er hat die einzelnen Darsteller, denen die vielen Stichworte bei so ungenügender Vorbereitung nicht alle gegenwärtig sein können, zur rechten Zeit auf die Scene zu treiben.

VIII.

Wie schon gelegentlich kurz erwähnt, liegt beim Inscenieren die vornehmste künstlerische Aufgabe des Bühnenleiters im Erzielen einer ausgesprochenen Stileinheit. Im einzelnen wird man hier allerdings schwer bestimmte Anweisungen geben können. Wenn's der Regisseur in jedem konkreten Falle nicht fühlt, wird er's nicht erjagen. Doch mögen immerhin einige allgemeine Erörterungen mehr theoretischer Art anzudeuten versuchen, worauf es beim Festlegen des Stiles im grossen und ganzen ankommt.

* *
*

Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze ... Gewiss nicht. Nur bei einigen ganz Grossen. Da pflegt dann sogar die Bewunderung oft über Jahrhunderte hinaus stark übertrieben zu werden. Die ältere Generation ist in ihrem Gegensatz zur jüngeren, der kaum sonst irgendwo so zum Ausdruck kommt, wie gerade auf dem Gebiete der Kunst, nur zu gern geneigt, berühmte Schauspieler ihrer Zeit gegen ihnen unliebsame moderne Dar-

steller auszuspielen und dadurch den Ruhm der älteren über Gebühr anschwellen zu lassen. In anderer Weise hat aber das Schillerwort seine völlige Giltigkeit. Und mancher alternde Mime sollte schon bei Lebzeiten seine bittere Wahrheit kosten. Doch scheint auch für diesen Fall das Gesetz von der ausgleichenden Gerechtigkeit zu walten. Was hier die Zukunft vorenthält, macht die Gegenwart mehr als wett. Es giebt keinen andern Künstler, der einen so grossen Augenblickserfolg geniesst wie der tüchtige, ich will besser sagen, beliebte Schauspieler.

Diese beiden unleugbaren Thatsachen erhalten ihre tiefe Begründung aus der Sonderheit der Bühnenkunst heraus. Die künstlerische Wirkung steigt nämlich mit der Stärke und Originalität der in der betreffenden Schöpfung zum Ausdruck kommenden Persönlichkeit. Die Kunst des Schauspielers unterscheidet sich nun von den übrigen Zweigen der Kunstübung unter anderem dadurch, dass er sein Produkt künstlerischen Schaffens nicht ausserhalb seines physischen Ichs, sondern gleichsam in oder mit seinem Ich, durch Modifizierung seiner eigenen Körperlichkeit gegenständlich macht. In diesem Sinne ist das Menschendarstellen die allerpersönlichste Kunst und verfügt ganz zweifellos über die allergrösste Augenblicks-Wirkung. Andererseits ist aber das Schaffen des Schauspielers aus eben diesem Grunde ein ephemeres, vorübergehendes, das wohl den

Genuss eines ganzen Verlaufes in der Zeit (der Vorteil), aber nicht für die Zeit, auf Zeit (der Nachteil) gestattet. Während die Ergebnisse des Bildhauers und Malers bleibend sind und für den Genuss allerdings nur eines Moments aus einem Verlauf (der Nachteil) dafür aber dann auf Zeit (der Vorteil) ermöglichen. Die Kunstwerke der Maler und Bildhauer werden daher in den Galerien und Museen für lange Zeit hin aufbewahrt und immer wieder geschaut, vergleichend geschaut — die der Dichter gedruckt und immer wieder gelesen, vergleichend gelesen — die der Musiker kopiert oder jetzt meist gestochen, aufgeführt und immer wieder gehört ... von Künstlern und Kunstfreunden.

Anders bei den reproduzierenden Künsten, deren wichtigster Zweig die Menschendarstellung ist. Mit dem Fallen des Vorhangs und der ersten Kavalier-Verbeugung des Mimen ist seine Schöpfung bereits wieder vernichtet. Sie lebt höchstens mehr oder weniger verschwommen in der Erinnerung nach — was dann noch eben durch die hässliche Sitte des Hervorrufens und Reverenzmachens sehr erschwert wird. Von Schauspielern und Schauspielleitern (Regisseuren) giebt es daher nur einige Namen, die man später meist zu Mittelpunkten von sogenannten Schulen erhebt — wie Garrick, Baron, Goethe, Schröder, Iffland, Seydelmann, herab bis zu Mitterwurzer. Das alles auf Grund vereinzelter Berichte ihrer

Zeitgenossen, der früher recht dürftigen Kritik. Ihre Werke selbst gingen mit ihrem Leibe zu Grunde. Nur dunkel können wir sie aus den Beschreibungen ahnen.

Deshalb hat aber auch notwendigerweise die Schauspielkunst keine eigentliche Geschichte — Geschichte als Verlauf der Einzelerscheinungen und ihre organische Verknüpfung, als folgerichtig ineinandergreifende Entwickelungsreihe der Kunstphänomene gefasst — sie hat keine feste Tradition, keine Theorie, im eigentlichen ganz strengen Sinne auch keinen Stil, keinen klar ausgeprägten Charakter. Es gelingt uns nicht, wie in anderen Künsten auch für die Bühne das Abrollen grosszügiger Geschmacksrichtungen und Stilepochen aufzuzeigen. Wenigstens nicht ohne starke Konstruktionen. Die eine Generation kann eben immer nur von der nächstvorhergehenden lernen, wobei es sich in den meisten Fällen ausschliesslich um einige technische Handhaben, um das Aeussere, Werkmässige, höchstens um ein paar bühnen-ästhetische Grundgesetze handelt.

Und da pflanzen sich denn allerdings, mehr wie in anderen Zweigen der Kunstübung, gewisse Manieren und Verrichtungen im Reich der Bretter wie eine ewige Krankheit fort. Wenn man — um nur gerade eins anzuführen — einmal darauf achtet, wie noch heute dort oben Briefe geschrieben und gelesen werden, so sollte man nicht glauben, dass unsere Bühnenkunst die naturalistische

Schauspielerei bereits durchgemacht und so gut wie überwunden hätte.

Das eine lässt sich aber doch schliesslich erkennen und sowohl geschichtlich nachweisen als theoretisch begründen: Verschiedene Zeiten haben im grossen und ganzen verschiedene, und zwar ihre ganz bestimmten, wesentlich von dem jeweiligen Charakter der dramatischen Dichtung abhängigen Stile — die einzelnen Dramengattungen dann wieder ihre einzelnen Unterstile als besondere Brechungen des allgemeinen Zeitstils.

Dieser Satz stellt in seiner Generalisierung ein gemeingiltiges Kunstgesetz dar und gilt schon deshalb ebenfalls für die Bühne, wenn auch, wie gesagt, die ungünstigen, in den Verhältnissen der Schauspielkunst liegenden Bedingungen sowohl das Durchringen zu einem bestimmten Stil für die einzelne Kulturepoche, als auch das nachträgliche historische Erkennen des Ablaufs in den verschiedenen Darstellungs-Manieren sich folgender Perioden sehr erschweren.

* *
*

Was ist Stil?... Was heisst stilisieren?

Wir wollen einmal der Einfachheit halber die Welt der Erscheinungen nach Kunst und Natur

trennen. Natur ist das Gegebene, ohne weiteres Hinzuthun des Menschen Gewordene — ich denke jetzt nicht an die Umbiegungen, an das Variieren der einzelnen Gattung zu Arten und Unterarten durch die Eingriffe von Menschenhand, sondern an das aus und durch sich Entstandene. Und Kunst ist vereinfachte und menschlich-beseelte, somit gereinigte und verstärkte Natur: die Vereinfachung der Naturerscheinung, das Reinigen vom Kleinen, Allzu-Kleinen, vom Unwesentlichen, Verwirrenden nennt man stilisieren. In der Kunst ist daher Ruhe und Grösse — ist, wie man sagt, Stil.

Die Photographie und der Gipsabguss nach der Natur sind bildliche Darstellungen ohne jede stilistische Ausgestaltung — Abbilder, Kopien. Der einfachste kunstgewerbliche Gebrauchsgegenstand, die als Metall-Vase ausgeführte Wasser-Lilie hat dagegen Stil oder kann doch Stil haben. Der naturalistische Zeichner kopiert die Blume, spiegelt sie — nimmt sie auf, wie sie sich ihm darstellt — die eine bestimmte Blume, die gerade vorliegt. Ebenso der Photograph.

Der Künstler aber thut mehr. Er nimmt zwanzig oder dreissig Lilien, sucht und findet durch intensives Beschauen, Ordnen und nachfolgendes An- und Ausgleichen das Gemeinsame in diesem Bündel von Blumen und schafft so nicht das Abbild einer einzelnen, sondern den Typus der Wasserlilie schlechthin. Er bringt damit, wie Ferdinand Gregori einmal hübsch sagt,

nach Art des Rechners eine Reihe von Brüchen auf den Generalnenner. Das heisst: er stilisiert die Wasserlilie.

Das Stilisieren geschieht nun nach zwei Richtungen hin, nach der mehr konventionellen Seite, wie sie im Kunstgewerbe gewöhnlich zum Ausdruck kommt, und nach der mehr individuellen Seite, wie sie das eigentliche Kunstwerk als unerlässliche Bedingung fordert — womit allerdings nicht ausgesprochen sein soll, dass auch kunstgewerbliche Gegenstände nicht individuelle, und wirkliche Kunstschöpfungen nicht konventionelle Nuancen zeigen können. Ich scheide Kunst und Gewerbe hier nur zur besseren Verdeutlichung des zur Erörterung stehenden, nicht so ganz leicht darzustellenden Prinzips. In Wirklichkeit fliessen beide Gebiete in einander über. Manches Bild, das protzig an der Salonwand hängt, ist nichts als Gewerbe, und mancher moderne Gebrauchsgegenstand ist ein kleines Kunstwerk. Das hängt eben einzig und allein von der Persönlichkeit des betreffenden Schöpfers ab. Ob er Selbständiges, Eigenes hat und dieser Eigenart die nötige Gestaltung geben kann. Dann wird sich seine Wasserlilie, seine stilisierte Naturerscheinung von der jedes anderen wesentlich unterscheiden. In diesem Falle ist er eben kein Handwerker mehr, sondern ein Künstler — wenn auch meinetwegen ein kleiner Künstler, dann ist das Produkt seiner Idee kein kunstgewerblicher Gegenstand mehr, sondern ein Kunstwerk — meinetwegen ein kleines Kunstwerk.

Die konventionelle Stilisierung besteht also eigentlich nur in dem Herausschälen einer Art Kernform aus einer Summe ähnlicher Naturerscheinungen: das Ergebnis ist ein Typus nach hergebrachtem Geschmack auf Grund hergebrachten Könnens. Dagegen macht die individuelle Stilisierung noch insofern einen weiteren Schritt, als sie nun noch ausserdem, oder, wenn man will, gleichzeitig mit der konventionellen Vereinfachung eine tiefer und weiter empfindende Persönlichkeit wirken lässt und so über das bisher Giltige hinauskommt — also neue Kunstwerte schafft: das Ergebnis ist ein Typus nach eigenem persönlichen Geschmack auf Grund selbständigen künstlerischen Schauens.

Hier beginnt nun erst die eigentliche Thätigkeit des Künstlers, der mehr sieht und fühlt als der gewöhnliche Mensch, und dem ein Gott in Marmor, Farben, Tönen oder Worten zu sagen gab, was er leidet. Nur auf diese Weise können die Grenzen der Kunst erweitert werden.

Und so nennen wir mit Recht auch jedes echte Kunstwerk eine Schöpfung — Neu-Schöpfung... Diese individuellen Kunsterscheinungen sind allerdings nur für die Wenigen. Sie erfordern beim Geniessenden eine Art Kongenialität mit der Empfindungs- und Beobachtungsweise des Schaffenden. Die Vielen halten sich an die konventio-

nellen Produkte des Ewig-Gestrigen. Der Aufstieg zu den Künstlerhöhen ist beschwerlich. Es giebt auch ein ästhetisches Trägheitsgesetz.

Natürlich stilisiert der Dichter ebenfalls. Er nimmt nicht die Menschen, wie sie ihm auf der Strasse und im Salon entgegentreten. Theaterstücke mit solchem Apparat würden hervorragend nüchtern wirken. Auch er trifft eine Auswahl — zunächst unter den Modellen selbst und dann unter den Eigenschaften des erkorenen Geschöpfes, denen er wiederum wesensverwandte Züge anderer Persönlichkeiten und nicht zuletzt eine gehörige Dosis seiner Selbst untermischt — alles um als einzigen Zweck der sich zwischen den verschiedenen Figuren ver- und entwirrenden Handlung seine dichterische Absicht zu verkörpern.

Die Aufgabe des Schauspielers ist es nun, den innerlich geschauten Gestalten des Dichters körperliche Realität zu verschaffen — die vom Dichter erlebten Menschen möglichst eindeutig, das heisst ohren- und augenfällig darzustellen. Denn schauspielen heisst Menschen darstellen. Keine Menschen der absoluten Wirklichkeit, sondern Künstlergeschöpfe — stilisierte Menschen. Der Unterschied zwischen Welt und Bühne ist der zwischen Sein und Schein — eben zwischen Natur und Kunst. Das Thun und Lassen der Menschen jenseits der Rampe ist nicht natürlich — es scheint nur natürlich. Deshalb sprechen wir sehr richtig von einer mehr

oder weniger starken Illusion. Niemals haben wir den vollkommenen Eindruck des absolut Wirklichen. Wir liessen sonst die verschiedenen Morde in Richard III. und Julius Cäsar wohl nicht so verhältnismässig gleichmütig über uns ergehen. Wir müssen also auch in der Schauspielkunst von Stil sprechen.

Allerdings kompliziert sich die Sache jetzt etwas mehr. Denn obgleich das Problem des künstlerischen Gestaltens schliesslich eine Einheit darstellt, kann man den kunstschöpferischen Akt des Schauspielers dennoch theoretisch nach drei Bedingungen hin auflösen: Der Bühnenkünstler hat erstens dem allgemeinen Typus der betreffenden Bühnengestalt und zweitens der den Typus zu einer bestimmten Individualität ausgestaltenden persönlichen Eigenart des Dichters gerecht zu werden. Er muss aber drittens auch, wenn er wirklich als Künstler gelten will, noch selbst insofern produktiv thätig sein, als er seine eigene ganze Persönlichkeit wirken lässt und so seiner Leistung eine bestimmte wesenseigene Schattierung giebt. Die einzelne dichterische Figur passiert eben nochmals eine künstlerische Individualität — die des Schauspielers.

Aus alledem ergiebt sich eine deutliche Abhängigkeit des jeweiligen Bühnenstils von der jeweiligen dramatischen Kunst. Eine moderne Schauspielkunst haben wir eigentlich nur insoweit, als wir eine moderne dramatische Dichtung besitzen, die

eben andere Werte schuf und für diese neuen Werte eine andere Darstellung verlangt.

Es giebt zu allen Zeiten und hat zu allen Zeiten nur einen, für die betreffende Periode allgültigen Stil gegeben: den Stil der augenblicklichen künstlerischen Wahrheit, die sich bekanntlich mit der Zeit ändert. Und wenn wir zehnmal gemeinhin zwischen realistischen und stilisierten Stücken unterscheiden, so handelt es sich nicht um zwei grundverschiedene Spielweisen, sondern um Modifikationen einer und derselben Spielart. Jede Zeit hat nur einen, ihren Stil. Dass wir ihn heute für unsere Epoche noch nicht haben, mag bedauerlich sein, ändert aber an der Thatsache nichts. Wir leben in einer Uebergangszeit, die hoffentlich bald zu Ende gehen wird. Unsere Schauspieler stehen vielfach noch mit einem Bein in der verflossenen idealistischen Schule.

Aber selbst wenn wir den modernen Stil als Produkt unserer Kultur schon hätten, so wäre er in seiner ganzen Krassheit doch nur für die dramatische Dichtung unserer Zeit anzuwenden. Man dürfte ihn nicht in Permanenz erklären und grundsätzlich für alles herleihen, was da oben auf den Brettern vor die Lampen gezogen wird. Er hat nur das Fundament abzugeben, auf dem sich alle die kleinen Türmchen verschiedenster Unter-Stilarten erheben. Wir werden natürlich niemals die „Jungfrau von Orleans“ im Stile vom „Fuhrmann Henschel“, den „Oedipus“ im Stile der „Gespenster“

spielen. Nur etwas Gemeinsames soll der Darstellung all dieser Stücke für unsere bestimmte Zeit zu Grunde liegen: es wird im grossen und ganzen mit d e n Ausdrucksmitteln gearbeitet, die uns heute allein verständlich, die aus unserer Kunst, unserer Kultur geboren sind. Denn die erste Bedingung ist und bleibt doch, uns Gegenwarts-Menschen das einzelne Drama, und sei es das älteste, zugänglich zu machen. Der König Thoas muss ein Stück von uns heute sein. Nicht der Thoas des fünften Jahrhunderts nach Christus — der ist uns herzlich langweilig und gleichgiltig — sondern ein Mensch mit uns verständlichem Thun und Lassen. Und nur soweit diese Bedingung erfüllt ist, rechtfertigt sich das Ausgraben und fortgesetzte Beachten fremder und früherer Dramen. Sie nennt man dann mit Recht k l a s s i s c h.

Solche älteren Dichterfiguren werden uns aber nur dann verständlich, wenn der Schauspieler das Allgemein-Menschliche in der Rolle, also das Bleibende, das, was uns heute noch angeht und deshalb interessiert, heraushebt und in einem unserer ganzen Kunstauffassung adäquaten Sinne, mit den Mitteln und unter den Bedingungen u n s e r e r Z e i t zur Darstellung bringt. Gerade so wenig, wie unsere Schauspieler heute noch auf hohen Kothurnen einherstelzen, grosse unförmliche Masken übergestülpt haben und sich fortgesetzt der vollen Kraft ihres Organs befleissigen — alles damals, um im Riesenraum des antiken Spielplatzes gesehen und verstan-

den zu werden — ebenso wenig sind die inneren Bedingungen der Schauspielkunst im Laufe der Jahrhunderte die gleichen geblieben. Im selben Verhältnis wie die physische (extensive) Kraftentfaltung gegen früher erheblich bescheidener geworden, sind die Anforderungen an die intensive Kunstübung ebenso unendlich gewachsen.

Wir stehen nun gegenwärtig mit unserem Theater in einer Krise, in einer Mauserung. Noch herrscht zur Zeit an den deutschen Bühnen die allergrösste Stillosigkeit. Da giebt es an demselben Künstlerinstitut Leute, die alles nach den Goetheschen Regeln zur Erzielung absoluter Schönheit darstellen, und Leute, die jede Rolle, auch die pathetischste, in Nervenspielerei auflösen, ganz lustig nebeneinander. Die Heroine, der Held und jugendliche Liebhaber (wenn ich die abgegriffenen, heutzutage glücklicherweise nicht mehr massgebenden Fachbezeichnungen der Kürze halber noch einmal gebrauchen darf) gehören meist zu jener — die Sentimentale, der Charakterspieler und Konversationsliebhaber meist zu dieser Gruppe. Es scheint aber doch, als ob allmählich in dieser Stilwirrnis der deutschen Bühnen so etwas wie Klärung eintreten wollte.

Die beiden Stilarten, die sich heute noch vielfach unausgeglichen gegenüberstehen, sind also, wie ich eben schon andeutete, die idealistische und naturalistische Stilart. Beide waren ihrer Zeit geschichtlich berechtigt, als die

dramatische Produktion mehr nach der einen oder andern Seite neigte — beide sind oder sollten heute überwunden sein.

In allen Künsten und zu allen Zeiten gab es und giebt es (ich brauche auch hier absichtlich zunächst die üblichen, nicht sehr treffenden Schulausdrücke) realistische und stilisierte Kunstwerke — korrekter ausgedrückt mehr naturalistisch und mehr idealistisch stilisierte Kunstwerke. Auch unser heutiges Theater hat mehr als je beide Arten zu pflegen. Bleiben wir bei unseren Beispielen: „Die Jungfrau von Orleans“ und „Oedipus“ belegen die eine — der „Fuhrmann Henschel“ und die „Gespenster“ die andere Gattung. Und wie finden sich unsere Bühnen damit ab? Nun — entweder spielen sie die realistischen naturalistisch und die stilisierten idealistisch (Kompromisstheater) oder alles idealistisch (Hoftheater) oder alles naturalistisch (Reformtheater).

Alle drei Verfahren sind zu verwerfen. Den Idealismus haben wir längst überwunden. Damit auch den idealistischen Stil. Wir vertragen ihn heute nicht mehr. Eine neue dramatische Kunst verlangte nach einer neuen Spielart: der Naturalismus schuf sich seinen eigenen, den naturalistischen Stil. Aber auch er ist gewesen. Bühnenspiel ist nicht Natur — Bühnenwahrheit nicht Naturwahrheit. Dem heute noch herrschenden Zwiespalt dieser beiden verflossenen

Stilarten muss und wird abgeholfen werden. Durch einen neuen Stil, der in gewissem, wenn auch in ganz anderem Sinne als der klassisch-idealistische idealistisch sein wird. Denn jede Kunst ist idealistisch. Noch einmal: Kunst ist nicht Natur, sie wurzelt aber in der Natur. Nicht Natur, sondern Stil — aber Stil aus der Natur.

Das Grundproblem der Schauspielkunst ist doch wohl dieses: einen Charakter — menschlichen, übermenschlichen oder untermenschlichen Charakter mit Hilfe der Ausdrucksmittel des eigenen Körpers so darzustellen, dass er uns im Augenblick, d. h. unter den gegebenen Umständen, innerhalb dieser ganz bestimmten Dichtung, menschlich, über- oder untermenschlich — also möglich, natürlich, innerlich wahr erscheint. Letzter Zweck des Darstellers ist stets, eine innere, aber als solche totale Glaubwürdigkeit beim Zuschauer zu erzielen. Wenn uns der betreffende Schauspieler an seinen Nickelmann und Waldschrat wenigstens für den Verlauf des Kunstgenusses nicht gläuben machen kann, hat er für diesen Fall seinen Beruf verfehlt.

So giebt es beispielsweise keine Normaldarstellung des „Königs an sich". Ja — nicht einmal

dieselben, einem Könige ohne weiteres zugehörigen oder ihm ohne weiteres zuzuschreibenden Eigenschaften werden im idealen gerade so wie im realistischen Drama, im historischen Ritterstück wie in der Märchentragödie, im eleganten Konversationslustspiel gerade so wie in der Posse darzustellen sein. Es giebt — und das muss immer wieder betont werden — nur einen Stil, den der inneren und äusseren Wahrheit — der sich einzig und allein auf die ästhetischen Kulturbedingungen stützt und deshalb variabel ist. Und nur die begreifliche, weil alles vereinfachende, alles schulgemäss machende Sucht der wissenschaftlichen Betrachtungsart nach Niveau schaffenden Gruppierungen, nach methodischer Zusammenfassung der Einzelerscheinungen hat verwandte Aeusserungen dieses künstlerischen Wahrheitsprinzips zu Namen vereinigt und die landläufigen, schwer ausrottbaren Stilgattungen in die ästhetische Anschauungsweise gebracht.

Also: Ein Grundstil. Daraus tausend und mehr Einzelstile. Jede Rolle hat, wenn man will, ihre besondere Art. Wirklichen Stil zeigt die Partie, zeigt der Darsteller nur dann, wenn dem Zuschauer gar nichts Aeusseres mehr aufstösst, sondern der innere Gehalt unmittelbar auf den Zuschauer wirkt — wenn Seele zu Seele spricht. Dass alle Rollen einer echten Dichtung der höheren, einigenden Gesetzmässigkeit auch im Stilistischen unterliegen, dafür hat der Dichter gesorgt. Hier gegebenenfalls vermittelnd oder ausgleichend einzugreifen, ist

eben Sache des Regisseurs, der allerdings nicht der erste beste humoristische Väterspieler mit einer von Routine und einer etwas besseren Bezahlung getragenen schauspielerischen Durchschnitts-Begabung sein darf. Dieser wichtigste Posten im Bühnengetriebe verlangt, wie gesagt, einen ästhetisch durchgebildeten, poetisch-feinsinnigen Künstler. Natürlich braucht dieser wiederum nicht unbedingt Doktor der Philosophie zu sein.

Besondere Stilgattungen der dramatischen Poesie bedingen also besondere Darstellungsstile. So verlangte das klassische Jamben-Drama den schauspielerischen al fresco-Stil — verlangte volles Orchester. Hier galt es, grosse Helden der Geschichte in ihren grossen Thaten abzuspiegeln. Und alles wuchs von selbst über das Gemein-Menschliche hinaus: Sprache, Ton, Gebärde. Die Grösse liegt hier im Glanz, in üppiger Pracht, in der absoluten Schönheit der Formen. Die künstlerischen Mittel sind Plastik und Pathos. Das moderne Drama verlangt dagegen so etwas wie Rembrandtstil oder den Stil einer holländischen Landschaft — verlangt gedämpftes Orchester: die Geigen mit Sordinen, die Hörner gestopft. Hier gilt es, Motive und Handlungen von Menschen künstlerisch darzustellen, die in der Gegenwart wurzeln. Nichts geht über das Gemeinmenschliche hinaus. Das Kunstwerk steigt aus der Allmenschlichkeit hervor. Und so sind auch die Ausdrucksmittel

heute andere, einfachere, passivere. Die Grösse liegt hier in der Schlichtheit, Natürlichkeit.

Es ist nun unsern modernen Schauspielern ebenso unmöglich, die klassischen Dramen in dem Goetheschen Weimaraner-Stil darzustellen, wie uns modernen Menschen, sie unter diesen Bedingungen anzusehen und anzuhören. Goethe that durchaus gut daran, diesem seinen Stil für seine Zeit Allgültigkeit zu verschaffen, denn die ganze Art zu spielen hatte für die damalige dramatische Produktion und für die damalige Kultur ihre volle innere Berechtigung. Nur durfte er seine Manier, Jamben-Dramen darzustellen, nicht unmittelbar auf die gleichzeitigen realistischen Stücke anwenden und das Grossartige, Gemessene, Pompöse der antikisierenden Kunst auch auf das Lustspiel und die bürgerlichen Trauerspiele übertragen. Er musste modifizieren, mildern.

In diesen groben Fehler sollten wir nun heute nicht wieder verfallen. Wir dürfen bei der Aufführung klassischer Stücke beileibe nicht auf die Gespreiztheit der Goethe-Bühne oder gar auf die Kulissenreisserei der Virtuosenzeit zurückgreifen. Was Goethe und Schiller den Schauspielern vorgemacht und vorerzählt haben — worüber sie zufrieden und entzückt gewesen sind, hat, absolut genommen, nur historischen Wert — wenn auch einzelne allgemeine Gesetze mit gewissen, vom Zeitgeist bedingten Veränderungen noch heute gelten und, entsprechend weiter verändert, immer gelten

werden. Autoritätsglauben ist nirgends verfehlter als in der Schauspielkunst.

Wir übertragen aber auch den Stil des modernen Dramas — soweit wir überhaupt einen haben — nicht ohne weiteres auf Goethe und Schiller. Unternimmt der Dichter die Natur zu idealisieren — und das ist sein gutes Recht und seine eigentliche Domäne — so muss ihm der Schauspieler in seinem Spiel dahin folgen. Wenn man das nicht zugiebt, wie will man sich dann mit dem Prinzip der O p e r künstlerisch auseinandersetzen, wo die Unnatürlichkeit so weit geht, dass alles gesungen wird. Verse müssen eben als Verse, rhythmische Prosa als rhythmische Prosa und Alltagsjargon als Alltagsjargon gesprochen werden. So und nicht anders.

Wir haben also von der in unserer Zeit geborenen Schauspielweise und ihren Ausdrucksmitteln auszugehen, indem wir sie variieren, vereinfachen, kurz, den Bedingungen der zum Ideellen hin stilisierten Tragödie angleichen. Nur dann ist es denkbar, das trotz seiner allgemeinen Klassizität ja schliesslich für uns doch Vergangene, also hier und da, wenn auch nur im einzelnen, schon Rückständige uns heute noch schmackhaft zu machen. So werden unsere Klassiker in jeder Kunstepoche gleichsam von neuem geboren. Oder sie sollten es jedenfalls, um uns erhalten zu bleiben. Wer Mitterwurzer klassische Rollen hat spielen sehen, weiss,

was ich mit diesen Ausführungen meine. Kainz kann es auch, wenn er will.

* *
*

Alle Kunst ist eine Durchdringung vom Allgemeinen und Besonderen, von Gattung und Individuum, von Idee und Natur. Der Künstler verdichtet die Gattung zum Individuum und spiegelt das Individuum in der Gattung. Dieser Grundsatz gilt auch für das Schauspielen. Das Kunststück des grossen Meisters besteht also stets darin, dass er wirklich nur die Gattung spielt und doch durch gewisse, klug angebrachte Eigenheiten dem Zuschauer nur ein bestimmtes Individuum zu geben scheint. Der untrügliche Probierstein solcher Art von Darstellung ist, wenn fast jeder Zuschauer in seiner Bekanntschaft ein anderes Original zu dieser scheinbaren Kopie aufzufinden glaubt. Man denkt dabei sogleich an Lichtenbergs Beschreibung Hogarthscher Kupferstiche. Hier ist einmal von einem Pfarrer die Rede, der ein Liebespaar traut. Ein Kunstkenner fällte folgendes Urteil: Jedermann, der diesen Pfarrer ansieht, glaubt, er habe irgendwo ein solches Gesicht und eine solche Perücke gesehen, kann sich aber nicht gleich besinnen, wo. Diese sehr feine Bemerkung ergänzt dann Lichtenberg treffend mit den Worten: Es ist unmöglich, unsern grossen Künstler mit so wenig Worten mehr zu loben.

Wohl kann der Schauspieler wie jeder andere Künstler ein Modell benutzen, indem er sich eine bestimmte Person aus seinem Erfahrungs- und Bekanntschaftskreise, ein wirkliches Individuum in den Haupt-Umrissen und -Grundzügen vor Augen hält. In diese Aussenlinien zeichnet dann der Menschendarsteller von Genie alles, was seine Beobachtung an anderen gesammelt und seine schaffende Phantasie hinzugedichtet hat, hinein und erhebt dadurch das Einzelwesen zur Gattung. Er schafft sich also ein aus vielen einzeln bemerkten Zügen kunstreich zusammengesetztes und veredeltes Bild, mit einem Wort: ein Ideal. Wer dies vemag, ist ein Schauspieler ersten Ranges, ist ein schöpferisches Genie.

Ganz anders steht es mit dem blossen, auch noch so fleissigen Brotkünstler, der im allgemeinen nichts thut als nachzuahmen. Statt selbst zu erfinden und zusammenzusetzen, wendet er sein ganzes Studium auf die Nachbildung eines einzigen Originals, das er mit grösster Treue wiederzugeben sucht. Wo jener idealisierte, malt dieser nur Portraitfiguren. Oder kopiert auch wohl nur einen anderen Schauspieler, der diese Rolle mit Glück spielte und selbst nur Nachahmer war — malt also nur Kopien von Portraitfiguren. Mein Grundsatz, sagt unser Schroeder, den meine Erfahrung noch nicht widerlegt hat, ist: „Der grosse Schauspieler kann nicht kopieren. Wer sich darauf legt, kann nur eine grobe Individualität zeichnen.“

Verlangt wird also von der Schauspielkunst, Menschen darzustellen, aber keine gewöhnlichen, keine naturwahren im Sinne von naturalistischen, sondern künstlerisch-wahre Menschen. Der ältere Coquelin erzählt oft und gern folgende kleine Geschichte, die allerdings kein eigentliches Kunstschaffen zum Gegenstand hat, dennoch aber das eben Gesagte trefflich illustriert: In einer Dorfschenke produziert sich unter grossem Beifall der dichtgedrängt sitzenden Bauern ein Tierstimmen-Imitator. Besonders täuschend macht er ein Ferkelchen nach, sodass sein dankbares Publikum das Kunststück immer wieder aufs neue verlangt. Uebermüdet greift der Künstler schliesslich nach einem wirklichen Ferkel, das in einem Sack neben ihm lag, und kneift es, bis es quietscht. Die Bauern waren dadurch sehr unzufrieden und meinten: das sei gar kein richtiges Schweinegequietsche. Ein echtes Kunstwerk enthält eben mehr Wahrheit als die Wirklichkeit...

Sehr hübsch prägt ferner eine englische Theater-Anekdote das wesentliche Kriterium schauspielerischen Schaffens zu einem gefälligen Epigramm, das durch eine feinsinnige antithetische Spitze noch sehr treffend beleuchtet wird: Der Bischof von London fragte einst den Schauspieler Betterton: „Wie kommt es eigentlich, dass ihr Schauspieler auf der Bühne durch Dinge, von denen jedermann weiss, dass sie erdichtet sind, eine Versammlung so rühren könnt, als wenn sie wahr wären, hingegen

wir in der Kirche von wahren und wirklichen Dingen sprechen und doch nicht mehr Glauben finden, als wenn sie erdichtet wären?“ — „Mylord,“ erwiderte Betterton, „nichts geht natürlicher zu als dieses: Wir Schauspieler sprechen von erdichteten Dingen, als wenn sie wahr wären. Ihr aber sprecht auf der Kanzel von wahren Dingen, als wenn sie erdichtet wären.“

* *
*

Der Schauspieler hat nun der dichterischen Figur gegenüber, je nach ihrer Beschaffenheit, nach dem Grade ihrer künstlerischen Vollendung, eine verschiedene Aufgabe. Der wirklich dichterische Charakter enthält schon in sich die strikte Forderung an den nachschaffenden Künstler: Die Darstellung des Typus im Individuum. Bei wahrhaft dramatischen Charakteren hat der Schauspieler also nichts weiter zu thun, als den in der betreffenden Figur angelegten zwiefachen Gehalt des Allgemeinen und Individuellen als künstlerischen Gesamt-Charakter wiederzugeben. Hier heist es nachfühlen, nachschauen und dann nachschaffen. In den Fällen aber, wo die dichterische Gestalt selbst nicht jenes künstlerische Gleichmass aufweist, wo das Zünglein nach der einen (idealen) oder nach der andern (naturalistischen) Seite ausschlägt, wo, wie Lessing sagt, dem Autor etwas Menschliches widerfahren ist — da heisst es für die Darsteller: ausgleichen, die

Schalen wieder in jene Schwebelage bringen. Hier wird der Schauspieler zum willkommenen, notwendigen und daher gern gesehenen Helfershelfer des Dramatikers, indem er dichterischen Gebilden von allgemeiner Struktur zu individuellem Leben verhilft (man denke an Posa, Nathan, Jungfrau und an die verschiedenen Possentypen...), oder Charaktere von zu starker persönlicher Sonderheit mehr in der Allgemeinheit aufgehen lässt (man denke an die Figuren unserer deutschen Spiesserdichtung und an die Produkte des Naturalismus...). Diese häufig so sehr notwendigen Funktionen des Darstellers hat dann der Regisseur zu überwachen, gegebenenfalls zu veranlassen.

Was ich hier meine, mag aus einem Beispiele etwas stärker erhellen: Wie es mit Nestroys „Dichterfiguren" bestellt ist, lehrt ein Blick auf den Theaterzettel. Da heisst im „Lumpaci vagabundus" der Schneider Zwirn, der Tischler Leim, der Schuster Knieriem, der Tischlermeister Hobelmann, der Brauknecht Fassel und so fort. Es sind also Typen, die der Possendichter dort oben unter Abbrennen eines Witzfeuerwerks in phantastischer Schwankhandlung gegen einander loslässt, abstrakte Gestalten, die an den nachschaffenden Künstler die schwierige Aufforderung stellen, nach irgend einer Richtung hin individualisiert, vermenschlicht zu werden, den vielen Witzchen und Mätzchen, die der Verfasser auf den Scheitel seiner

drei Lieblingsfiguren häuft, eine höhere Einheit zu geben, sie zu einem die ganze Gestalt durchtränkenden Humor zu verdichten. Nestroy selbst hat dafür nicht viel gethan. Dem alten Cyniker fehlte zu sehr die tiefe, gefestigte Weltanschauung, aus der allein heraus menschlich und künstlerisch interessierende Dichtergeschöpfe geboren werden können. Er ist ein ulkiger Kopf voll geistreicher Einfälle. Aber die Funken sprühen nicht aus der komischen Figur heraus. Die Blitze schlagen von aussen hinein: Die einzelne Person vertritt die Stelle des Ableiters. Es ist immer der Autor, der die Witze macht, niemals die Gestalt selbst. Hier bleibt nun der Bühnenkunst ein weites Feld. Da muss es beispielsweise der Darsteller des Knieriem verstehen, aus diesem blossen Witznest des Verfassers, aus diesem stets betrunkenen Schustervagabunden einen lebenswahren, trotz seiner Verkommenheit liebenswürdigen, daseinsfrohen, sanften Süffel zu machen, dem man alles, seine astronomische Begeisterung, seine infolge ständiger Bierseligkeit vielfach überstandenen „unverschuldeten Unglücksfälle" und nicht zuletzt den unergründlichen Durst selbst, aufs Wort glaubt. Kurz: er muss den Typus individualisieren.

Dies ist und bleibt die grundlegende Aufgabe des Menschendarstellers und seiner höheren Instanz: des Regisseurs.

Druck von A. Seydel & Cie., G. m. b. H., Berlin SW.

Vom Verfasser dieses Werkes erscheint im II. Jahrg. der

MUSIK

eine Serie von Aufsätzen über

DIE OPERNREGIE

die als Anhang bezw. Ergänzung zum vorliegenden Bande zu betrachten ist.

DIE MUSIK

ist für jeden, der sich mit dem modernen Theater beschäftigt, unentbehrlich, da sie aus über 70 Städten kritische Originalreferate über die zeitgenössische Opern-Produktion und -Reproduktion bringt.

Der Abonnementspreis der MUSIK ist:

Für das Quartal Mk. 3,—.

Für den Jahrgang Mk. 10,—.

ARTHUR SEIDL:

3 Bände. **Wagneriana** 3 Bände.

Preis brosch. à Bd. **M. 5,—**, gebunden à **M. 6,—**
3 Bde. komplett br. **M. 12,—**, gebunden **M. 15,—**.

Um ein Bild von der **umfassenden** Reichhaltigkeit dieses **bedeutsamen** Werkes zu geben, seien aus dem Inhalt der 3 Bände nachstehend einige Kapitel hervorgehoben, die **für jeden Freund des Theaters und der modernen Bühnenkunst von Interesse sein werden.**

Der Charakter der Senta und seine ideale Darstellung.
Zur Dramaturgie des „Lohengrin".
Die Kunstlehre des „Meistersinger".
Richard Wagners Bühnengenie.
Zwischenakts-Musik.
Zu Peter Cornelius' Gedächtnis.
„Egmont"-Musik.
Eine Dresdner „Faust"-Aufführung.
Betrachtungen zu einem Schiller-Zyklus.
Felix Draesecke: „Herrat".
Karl Grammann: „Melusine".
Adolf Sandberger: „Ludwig der Springer".
Cyrill Kistler: „Kunihild".
Hans Sommer: „Loreley".
Alexander Ritters Opern.
Engelbert Humperdinck: „Hänsel u. Gretel".
Wilhelm Kienzl: „Evangelimann".
Felix Weingartner: „Genesius".
Eugen d'Albert: „Kain".
Max Schillings.
Der Fall Heinrich Zöllner.
Edmund Kretschmer: „Heinrich der Löwe".
Karl Grammann. „Ingrid" u. „Irrlicht".
Karl Goldmark: „Heimchen am Herd".
Siegfried Berger: „Haschisch".
Max Josef Beer: „Streik d. Schmiede".
Ulixes redivivus (Affäre Bungert) 1 u. 2.
Max Zenger: „Eros und Psyche".
„Die fromme Helene".
Friedrich Smetana: „Die verkaufte Braut".
Emil Hartmann: „Runenzauber".
Auber im deutschen Gewande.
Charles Gounod: „Roméo und Julia".
Zum Kapitel „Ballett".
R. Leoncavallo: „La Bohème".
Alb. Gentili: „Weihnachten".
Giuseppe Verdi in deutscher Beurteilung.
Betrachtung zur 20jährigen Jubelfeier Bayreuths.
Pollini †
Münchner Theaterzauber.
Vom „Bärenhäuter".
Vom „herzoglichen Wildfang" (I—III).

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin - Leipzig.

Es sei auf das soeben erschienene Werk von

Dr. Arthur Seidl

Kunst und Kultur

aufmerksam gemacht, aus dessen interessantem Inhalt wir folgende auf die Kritik des Theaters und der modernen Bühnenlitteratur bezügliche Kapitel erwähnen möchten:

Kunst und Kritik. (Eine persönliche Vorstellung.)
Die Gerhart Hauptmann-Frage.
Zum Problem Henrik Ibsen.
Das Kapitel Sudermann.
Das Thema Wildenbruch.
Aus der zeitgenössischen Bühnenproduktion.
(Einige Typen.)
Moderne Künstlercharaktere.
Moderne Dirigenten.
Aktion und Passion von Oberammergau.
25 Jahre Bayreuth — 24 Stunden München.
Moderne Orestieen.
Kritiker-Tage.

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin-Leipzig.

Dramatische Werke

aus dem Verlage

Schuster & Loeffler, Berlin.

Bierbaum, Otto Julius: **Lobetanz.** Ein Singspiel (Vignetten v. Th. Th. Heine brosch. M. 2,—, geb. M. 3,–

Croissant-Rust, Anna: **Der standhafte Zinnsoldat.** Drama in 3 Akten (Titelzeichnung v. R. Scholz) . . . . . brosch. M. 1,5

Dehmel, Richard:
- **Lucifer.** Ein Tanz- u. Glanzspiel (Umschlagzeichnung von E. R. Weiss). . . brosch. M. 2,50, geb. M. 4,–
- **Der Mitmensch.** Tragikomödie. brosch. M 3,—, geb. M. 4,–

Dery, Juliane:
- **Die Schand.** Volksstück in 6 Bildern. (Mit Porträt der Verfasserin). . . . . brosch. M. 1,–
- **Die selige Insel.** Dramatisches Idyll. (Umschlagzeichnung von E. Normann) . . . . . brosch. M. 1,–

Finne, Gabriel: **Die Eule.** Schauspiel in einem Akt . . . brosch. M. 0,5

Greinz, Rudolf: **Der Märtyrer.** Bühnenspiel in fünf Akten aus der Zeit der ersten Christen . . . . . brosch. M. 1,5

Liliencron, Detlev von:
- **Arbeit adelt.** Genrebild in 2 Akten brosch. M. 1,–
- **Knut der Herr.** Drama in 5 Akten brosch. M. 1,–
- **Die Merowinger.** Trauerspiel in 5 Akten . . . . . brosch. M. 1,–
- **Der Trifels und Palermo.** Trauerspiel in 4 Akten . . . . . brosch. M. 1,–

Maupassant, Guy de: **Musotte.** Drama in 3 Akten (deutsch v. Adolf Heilborn) brosch. M. 2,—, geb. M. 3,–

Remer, Paul: **Osterglocken.** Ein Schauspiel . . . . . brosch. M. 1,–

Rosner, Karl:
- **Auferstehung.** Schauspiel in 3 Akten . . brosch. M. 1,50
- **Taube Ehen.** Schauspiel in 3 Aufzügen . brosch. M. 1,50

Schäfer, Wilhelm: **Jakob und Esau.** Drama in 5 Akten und 1 Vorspiel. (Umschlagzeichnung vom Autor) . . . . . brosch. M. 1,50

Schaumberger, Julius:
- **Künstlerdramen** . . . . . brosch. M. 2,–
- **Die neue Ehe.** Drama in 4 Akten. (Der „Künstlerdramen" zweiter Band) . . brosch. M. 1,–
- **Ein pietätloser Mensch.** Drama in einem Akt brosch. M. —,50

Servaes, Franz: **Stickluft.** Drama in 3 Aufzügen. (Vignette von Fidus) brosch. M. 1,50

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin-Leipzig.

PN
2087
G3H3

Hagemann, Carl
Regie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY